



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*Due riscritture del mito di Salomè: Oscar
Wilde e Giovanni Testori*

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureando
Luca Panaccione
n° matricola 2036636/ LTLT

Anno Accademico 2023 / 2024

Indice

| | |
|---|----|
| Introduzione..... | 5 |
| Capitolo I. Il mito di Salomè..... | 9 |
| Tra storia e leggenda..... | 9 |
| La riapparizione: Heine e il prototipo della Salomè ottocentesca..... | 10 |
| Salomè o dell'Arte: <i>Hérodiade</i> di Mallarmé..... | 11 |
| La danza di Salomè tra orientalismo e fascino della forma: <i>Hérodias</i> di Flaubert..... | 14 |
| La consacrazione del mito <i>fin-de-siècle</i> : Moreau e Huysmans..... | 17 |
| La parodia del mito: <i>Salomé</i> di Laforgue..... | 20 |
| Una riscrittura alle soglie del Novecento: <i>Salomé</i> di Apollinaire..... | 23 |
| La danza di Salomè nelle arti performative..... | 25 |
| Continuità e intermittenze: il mito letterario tra XX e XXI secolo..... | 27 |
| Capitolo II. La rappresentazione del desiderio in <i>Salomé</i> di Oscar Wilde..... | 29 |
| Oscar Wilde e il fascino pericoloso dell'estetismo..... | 29 |
| La genesi di <i>Salomé</i> | 31 |
| Una tragedia <i>fin-de-siècle</i> | 33 |
| Lo sguardo di Medusa e lo specchio di Narciso..... | 35 |
| Il linguaggio del desiderio..... | 40 |
| La danza dei sette veli..... | 46 |
| Capitolo III. Eros e trascendenza in <i>Erodiade</i> di Giovanni Testori..... | 49 |
| Giovanni Testori e la ricerca di un nuovo linguaggio letterario..... | 49 |
| Una poetica viscerale..... | 52 |
| La figura di Erodiade tra arte e letteratura..... | 54 |
| La ribellione della carne contro Dio..... | 60 |

| | |
|---|----|
| La carne si fa parola: la lingua di <i>Erodiade</i> e di <i>Erodiàs</i> | 64 |
| Conclusioni..... | 69 |
| Bibliografia..... | 71 |

Introduzione

Il presente elaborato si propone di indagare l'evoluzione di un mito letterario – quello di Salomè e dei personaggi che le ruotano attorno: Giovanni Battista, Erode ed Erodiade – attraverso l'analisi di testi poetici, narrativi e teatrali. La persistenza di questa figura nell'immaginario culturale e artistico occidentale deriva dal grande potenziale metamorfico di un sistema di personaggi, a cui è possibile di volta in volta attribuire ruoli e significati differenti. Bisogna inoltre considerare la forza visiva di quello che nel corso dei secoli è stato soprattutto un tema iconografico più che letterario: la danza di Salomè e la decapitazione del Battista si impongono infatti alla vista come immagini dall'irresistibile potere suggestivo. Di conseguenza, il richiamo alle arti figurative è spesso risultato indispensabile, se non per descrivere le affascinanti interazioni tra pittura e scrittura, almeno per dare conto di un immaginario composito e stratificato, in cui non è sempre facile rintracciare con precisione fonti e modelli di riferimento.

Ripercorrendo gli snodi fondamentali dell'evoluzione del mito salomeico, dalla Bibbia alle riscritture contemporanee, si è seguito un approccio più analitico che teorico, evitando così di fissare in schemi prestabiliti il carattere mutevole e sfuggente di Salomè. In questo modo, è stato possibile mettere in luce i diversi aspetti di una figura ambigua, che assomma in sé alcuni dei temi e motivi più significativi della letteratura otto-novecentesca. In primo luogo, è l'immagine della danza ad affascinare gli scrittori, tanto ansiosi di tradurre il movimento del corpo di Salomè in scrittura, da individuare nel suo gesto di danzatrice il modello ideale del gesto creativo. Il carattere implicitamente metaletterario che la danza di Salomè spesso ha assunto nella seconda metà dell'Ottocento verrà più volte rimarcato, sulla scia della suggestiva analisi condotta da Bertrand Marchal in *Salomé entre verse et prose: Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*¹. D'altra parte, è stato soprattutto Mallarmé a far prevalere questo aspetto sugli altri, mentre nel caso di Flaubert e Huysmans le suggestioni metaletterarie convivono con l'esotismo e con il tema della bellezza crudele, che sono forse i tratti più

¹ B. Marchal, *Salomé entre verse et prose: Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, José Corti, 2005.

evidenti del personaggio letterario *fin-de-siècle*. Questi elementi fanno di Salomè un personaggio ben riconoscibile, tanto da diventare un *cliché* già sul finire del XIX secolo, quando Jules Laforgue ne propose una parodia che stigmatizza le pose del letterato di fine secolo, valorizzando ancora una volta il potenziale metaletterario di un mito ormai strettamente legato alla poetica simbolista e decadente.

Dopo aver preso in considerazione l'originale riscrittura poetica di Guillaume Apollinaire, già distante dal mito *fin-de-siècle*, si passa poi a ricostruire i momenti fondamentali della fortuna teatrale della danza di Salomè e della sua importanza per la nascita della danza moderna nel primo Novecento. La principessa biblica, il cui nome rimarrà d'ora in poi legato a quello di Oscar Wilde e di Richard Strauss, è entrata definitivamente a far parte dell'immaginario occidentale, tanto da ricomparire in modo intermittente nella letteratura e nel cinema, anche nel XXI secolo.

Una volta delineata l'evoluzione del mito letterario, nel secondo capitolo si prende in esame il dramma *Salomé* (1891) di Wilde, che valorizza la dimensione teatrale della vicenda biblica, diventando un modello imprescindibile per le successive riscritture drammatiche. Della *pièce*, ampiamente rivalutata dalla critica e ormai considerata tra i capolavori dello scrittore irlandese, sono messi in evidenza soprattutto gli elementi di originalità, a partire dall'uso del francese e dalla rilettura wildiana della vicenda biblica. L'interpretazione complessiva del testo tiene conto della tendenza letteraria in cui si iscrive l'opera di Wilde, l'estetismo, e della riflessione dello scrittore sulle sue criticità. La revisione dei principi dell'*art pour l'art* si riflette anche nel peculiare stile del dramma, ricco di simboli e immagini metaforiche.

Il terzo capitolo è invece dedicato a una riscrittura novecentesca del mito salomeico, il monologo *Erodiade* (1969) di Giovanni Testori. La stretta dipendenza di questo testo dal saggio programmatico *Il ventre del teatro* (1968) rende necessaria una preliminare discussione della poetica testoriana. Si sono poi rintracciate le suggestioni figurative che nutrono l'interesse dello scrittore per il personaggio di Erodiade, preferita alla figlia Salomè, delineando la sua evoluzione nell'opera dell'autore. Si è ritenuto opportuno anche soffermarsi sulle modifiche apportate da Testori nella seconda versione del monologo, del 1984, e la sua riscrittura in *Erodiàs*, nei *Tre lai* (1994), ultima incarnazione della regina biblica nell'opera testoriana. Successivamente, si passa ad analizzare nello specifico la prima versione di *Erodiade*, mettendo in luce

l'originalità della rilettura testoriana della vicenda biblica in chiave religiosa ed esistenziale. L'ideologia e la poetica del drammaturgo sono poi messe in relazione alle caratteristiche linguistiche, retoriche e stilistiche del monologo, suggerendo inoltre un confronto con il *pastiche* linguistico di *Erodiàs*.

Capitolo I

Il mito di Salomè

Tra storia e leggenda

La prima apparizione di Salomè risale ai Vangeli di Marco e di Matteo, che offrono un conciso racconto della decapitazione di Giovanni Battista, senza dare tuttavia un nome alla figlia di Erodiade (Mc 6, 14-29; Mt 14, 1-12). La narrazione biblica comprende già tutti gli elementi fondamentali del mito: il banchetto, la danza, la decapitazione, ma anche i rapporti incestuosi e ambigui tra Erodiade ed Erode, tra Erode e Salomè. La confusione tra madre e figlia è in qualche modo prefigurata dall'omissione del nome, che compare per la prima volta nella *Ioudaikè arkailogía* (I sec. d. C.) di Giuseppe Flavio. Lo storico romano ricostruisce in modo più dettagliato la dinastia del Tetrarca, che, sposando Erodiade, figlia di un suo fratellastro, Aristobulo, la sottrasse al fratello Erode Filippo. Il legame adulterino, denunciato dal Battista, ha quindi pure dei caratteri incestuosi², ancor prima della danza che rivela il desiderio illecito verso la figliastra, a cui i testi antichi, però, non fanno esplicito riferimento³.

L'ambiguità che avvolge questo sistema di personaggi è il terreno fertile per le numerose variazioni che fioriscono attorno al tema iconografico, piuttosto fortunato già a partire dall'arte medievale. Salomè svolge infatti un ruolo fondamentale nelle storie della vita di Giovanni Battista⁴, che hanno un posto di rilievo all'interno dell'agiografia cristiana. Alle fonti bibliche, privilegiate da miniatori, pittori e scultori, se ne aggiungono altre di origine folklorica, accolte ad esempio dalla *Legenda aurea* (XIII sec.), che riporta varie versioni sulla morte della principessa giudea⁵.

² Cfr. E. Bairati, *Salomè: immagini di un mito*, Nuoro, Ilisso, 1998, p. 14.

³ Sulla vicenda, cfr. R. S. Kraemer, *Implicating Herodias and Her Daughter in the Death of John the Baptizer: A (Christian) Theological Strategy?*, in «Journal of Biblical Literature», 125, 2 (2006), pp. 321-349. Sui rapporti tra i personaggi, cfr. B. Knapp, *Herodias/Salome: Mother/Daughter Identification*, in «Nineteenth-Century French Studies», 25, 1/2 (1996-1997), pp. 179-202.

⁴ Cfr. E. Bairati, *Salomè: immagini di un mito*, cit., pp. 18 ss.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 16-17.

L'immagine di Salomè attraversa i secoli, affascinando anche artisti cinquecenteschi come Andrea Solario e Bernardino Luini, il quale, ispirandosi a Leonardo, accosta per la prima volta la sensualità della donna all'orrore della testa mozzata. La sottile associazione tra amore e morte, approfondita da Tiziano e poi da Caravaggio, avrà ben più importanti risvolti nell'immaginario ottocentesco⁶.

La riapparizione: Heine e il prototipo della Salomè ottocentesca

Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, il tema salomeico, legato alla anacronistica iconografia giovannea, ispirava ormai soltanto composizioni pittoriche convenzionali. Tra il 1842 e il 1846, Heinrich Heine pubblicò il poemetto epico-satirico *Atta Troll*, destinato a diventare un punto di riferimento per le successive incarnazioni letterarie del mito di Salomè. La figlia e la moglie di Erode si fondono qui in un unico personaggio, il terzo ad apparire nella schiera della Caccia Selvaggia, dopo la dea Diana e la fata del folklore nordico Abondia⁷. La rappresentazione di Erodiade-Salomè nel corteo infernale notturno risale già al poema medievale *Ysengrimus* (XII sec.) di Nivardo di Gand, a cui Heine probabilmente attinse attraverso la mediazione degli studi sul folklore di Jacob Grimm⁸. Sia la fonte medievale sia l'*Atta Troll* riportano infatti l'amore infelice della principessa, che dopo la decapitazione del Battista s'impadronisce del suo capo mozzato. In questo modo, Heine introduce esplicitamente il tema di amore e morte, tracciando per la prima volta un legame tra Salomè e la *femme fatale* che avrà grandissima fortuna nella seconda metà del secolo:

Obs ein Teufel oder Engel,
Weiß ich nicht. Genau bei Weibern
Weiß man niemals, wo der Engel

⁶ Cfr. *ivi*, p. 124: «È con queste Salomè che nasce il mito: declinando insieme la bellezza e l'orrore, esse creano il personaggio ambiguo, la creatura dagli occhi sfuggenti e dall'enigmatico sorriso, pronta per essere riscoperta e riletta nell'Ottocento, sotto il nome di Leonardo, con gli stessi parametri con cui è riletta la *Gioconda* nelle celebri pagine di Walter Pater».

⁷ Per una discussione più approfondita dell'argomento, si rinvia a M. T. Giaveri, *Il corteggio di Diana. Heine, Banville, Mallarmé, Valéry*, Pisa, ETS, 2019.

⁸ Cfr. A. Ogane, *Parcours du mythe d'Hérodiade: Ysengrimus, Atta Troll, Trois contes, Salomé*, in «Romantisme», 154, 4 (2011), pp. 156-159.

Aufhört und der Teufel anfängt.⁹

Inoltre, il poeta tedesco rappresenta il fantasma di Erodiade che gioca infantilmente con la testa del profeta come fosse una palla («wie einen Spielball»¹⁰), anticipando così, come ha notato Mario Praz, le più tarde versioni parodiche del tema¹¹.

Amore, morte, crudeltà, ironia: l'apparizione di Erodiade-Salomè nell'*Atta Troll* di Heine sembra insomma contenere in germe già tutte le metamorfosi successive del mito. In più, come rileva Maria Teresa Giaveri sulla scorta del commento di Giosue Carducci, la danzatrice orientale è il simbolo di una nuova poesia, dopo quella classica (Diana) e quella romantica ispirata al medioevo (Abondia)¹². Anche questa associazione simbolica sarà in seguito approfondita da poeti, scrittori e artisti che nella sua danza vedranno l'emblema di un ideale estetico, se non la metafora della scrittura poetica stessa.

Salomè o dell'Arte: *Hérodiade* di Mallarmé

Nella seconda metà del XIX secolo, l'immagine di Salomè ricompare anche nelle arti figurative, a partire dai quadri di Puvis de Chavannes, che tra il 1856 e il 1869 realizza diverse versioni del tema. Lo straordinario protagonismo della figura femminile nel dipinto del 1856 preannuncia la centralità del personaggio nelle opere artistiche e letterarie dei decenni successivi¹³.

Negli stessi anni, Mallarmé, in un momento di crisi esistenziale e di elaborazione di una nuova poetica, individua nella danzatrice, a cui dà il nome di Erodiade, un soggetto artistico su cui lavorerà fino alla sua morte. Inizialmente concepito come un

⁹ H. Heine, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum, Deutschland. Ein Wintermärchen*, Kehl, SWAN Buch-Vertrieb GmbH, 1993, p. 88. «S'ella diavol fosse od angelo, / Io l'ignoro. Oh se sapessi / Dove il diavolo cominci / Ne la donna e l'angel cessi!» (G. Chiarini, *Poesie di Enrico Heine*, Bologna, Zanichelli, 1878, p. 94, cit. in M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1948, p. 258).

¹⁰ H. Heine, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum, Deutschland. Ein Wintermärchen*, cit., p. 90.

¹¹ Cfr. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 261. Tuttavia, è da notare che Praz considera anche la *Salomé* di Oscar Wilde una rielaborazione (involontariamente) ironica del mito.

¹² Cfr. M. T. Giaveri, *Introduzione. Itinerarium mentis in Herodiadem*, in «CoSMo: Comparative Studies in Modernism», 16 (2020), p. 95.

¹³ Cfr. E. Bairati, *Salomè: immagini di un mito*, cit., p. 152.

poema drammatico da mettere in scena, *Hérodiade* impegnò il poeta tra il 1864 e il 1866, periodo a cui risalgono la composizione della *Scène* (pubblicata nel 1871 sul *Parnasse contemporain*) e dell'*Ouverture ancienne*. Nel 1898, poco prima di morire, Mallarmé ritornò sulla *Scène*, da includere in un progetto più ampio, *Les Noces d'Hérodiade. Mystère*, rimasto incompiuto¹⁴.

La prima apparizione di Erodiade nella poesia mallarmeana precede tuttavia di qualche mese la *Scène: Les Fleurs*, del gennaio 1864, paragona la rosa alla principessa biblica¹⁵, suggerendo così, a partire dal titolo, un legame profondo con l'immaginario poetico baudelaire. Come sostiene Bertrand Marchal, l'immagine della danzatrice orientale, il «fantôme de Salomé»¹⁶, era già presente in Baudelaire, da cui Mallarmé riprende e rielabora la metafora floreale delle *Fleurs du mal*. D'altra parte, nella *Scène* Erodiade è rappresentata non come un fiore crudele, ma come un Narciso¹⁷: «Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi / Que son ombre dans l'eau vue avec atonie»¹⁸, nelle parole della Nutrice, o come un giglio geloso della sua purezza verginale:

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que font mes cheveux
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle!¹⁹

Hérodiade sembra quindi estranea al fascino della *femme fatale* o della danzatrice orientale di Baudelaire, che ammalerà, per esempio, Flaubert e Huysmans. Per Mallarmé, Salomé è solo un pretesto per una ricerca poetica tesa alle «nozze» con l'Ideale, tanto da tralasciare le fonti bibliche e storiche per ispirarsi al potere suggestivo

¹⁴ La *Scène* e l'*Ouverture ancienne* si possono leggere in S. Mallarmé, *Poesie e prose*, Milano, Garzanti, 1992.

¹⁵ «Et, pareille à la chair de la femme, la rose / Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair, / Celle qu'un sang farouche e radieux arrose!». Ivi, p. 26.

¹⁶ B. Marchal, *Salomé entre verse et prose: Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, cit., p. 15.

¹⁷ Cfr. ivi, pp. 42-43.

¹⁸ S. Mallarmé, *Poesie e prose*, cit., p. 60.

¹⁹ Ivi, p. 62.

del nome: «[...] ce mot sombre, et rouge comme une grenade entrouverte, Hérodiade»²⁰.

Tuttavia, in alcuni appunti per la prefazione delle *Noces d'Hérodiade* ricompare l'immagine della danza, inizialmente scartata da Mallarmé per distinguere la sua versione dalle tante Salomè che in quei decenni danzavano nelle arti e in letteratura²¹. Questo ripensamento riflette l'intensa meditazione che il poeta sviluppa negli scritti dedicati proprio alla danza, che nel 1886 è definita come «métaphore» o «écriture corporelle»²². Il movimento della danzatrice diventa infatti metafora della scrittura stessa, intesa come gesto, come *performance* che consiste nel continuo slittamento del significato²³. Secondo Céline Torrent, questo ideale estetico dinamico è già sotteso ai versi della *Scène*, caratterizzati da un continuo differimento metaforico e dalla dialettica tra «vierge» e «vivace»²⁴, cioè tra la purezza dell'ideale e la sua concretizzazione. La tensione alla base della creazione poetica mallarmeana traspare dal sottile gioco di contrasti tra l'immaginario glaciale della verginità e il crepitare di una fiamma nascosta²⁵.

In un susseguirsi d'immagini, *Hérodiade* esegue la sua danza testuale, rivelando al lettore solo il movimento dei suoi veli: l'unico modo che la poesia ha per preservare la sua purezza ideale, senza rinunciare a esistere, è coincidere con il gesto della scrittura. Perciò, l'ideale dell'«écriture corporelle» non può davvero tradursi in testo letterario, se non in uno schizzo, un puro movimento del pensiero: «une sorte de danse / effroyable esquisse»²⁶. La danza rimane dunque un abbozzo, una suggestione che attraversa tutto il poemetto di Mallarmé, senza mai cristallizzarsi in una forma fissa, in un'opera compiuta.

²⁰ Lettera a Eugène Léfèbure del febbraio 1865, S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1998, p. 669, cit. in C. Torrent, *Hérodiade, d'une danseuse «qui ne danse pas» au poème comme «écriture corporelle»*, in «Études Stéphane Mallarmé», 5 (2017), p. 125.

²¹ Cfr. B. Marchal, *Salomé entre verse et prose*, cit., pp. 74-76. Secondo Marchal, questa scelta riflette un allontanamento dall'originario progetto teatrale e, forse, anche da Baudelaire.

²² S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 171, cit. in C. Torrent, *Hérodiade, d'une danseuse «qui ne danse pas» au poème comme «écriture corporelle»*, p. 127.

²³ Cfr. C. Torrent, *Hérodiade, d'une danseuse «qui ne danse pas» au poème comme «écriture corporelle»*, cit., pp. 127-129.

²⁴ Ivi, pp. 130 ss. I due termini sono ripresi dalla poesia *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, che rappresenta attraverso l'immagine del cigno intrappolato nel ghiaccio il pericolo della sterilità poetica.

²⁵ Cfr. ivi, p. 138.

²⁶ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 1085.

La danza di Salomè tra orientalismo e fascino della forma: *Hérodias* di Flaubert

Al Salon del 1870, l'anno prima che uscisse sul *Parnasse contemporain* l'unico frammento di *Hérodias* non pubblicato postumo, Henri Regnault presentò con grande successo la sua *Salomé*, inaugurando una nuova iconografia della principessa giudea. La tela la raffigura infatti da sola, senza i personaggi tradizionali del martirio di San Giovanni, e trionfante, senza neppure esibire il capo mozzato²⁷. Salomè ha ormai acquisito lo statuto di un soggetto autonomo, con caratteristiche ben delineate: in abiti orientaleggianti, sorride ambigualmente allo spettatore, la mano sopra un pugnale, ad alludere alla minaccia mortale.

La *femme fatale* orientale diventa d'ora in avanti un'immagine ossessiva per gli artisti, compreso Gustave Moreau, che al Salon del 1876 propose due opere, *Salomé dansant devant Hérode* e l'acquarello *L'Apparition*, destinate a segnare in profondità l'immaginario *fin-de-siècle* grazie alle descrizioni di Joris-Karl Huysmans.

Nello stesso anno, Gustave Flaubert concepisce per la prima volta l'idea di scrivere un racconto su Erodiade, che apparirà l'anno successivo nei *Trois Contes* (1877), con il titolo *Hérodias*. Ultimo testo della raccolta e ultimo a essere pubblicato in vita, il racconto si nutre di varie fonti e suggestioni: la Bibbia e la sua riscrittura nella *Vie de Jésus* (1863) di Ernest Renan, il portale sinistro della cattedrale di Rouen in cui Salomè danza sulle mani, e soprattutto gli appunti del viaggio in Oriente che lo scrittore compie tra il 1849 e il 1851.

Hérodias, insieme al suo doppio *Salomé*, appartiene infatti all'Oriente sensuale e crudele di Flaubert, come *Salammbô* (1862) e la regina di Saba de *La Tentation de saint Antoine* (1874). Inoltre, lo scrittore fa confluire i ricordi di due danzatrici egiziane, Kuchuk-Hanem e Azizeh²⁸, nella danza di Salomè, sebbene, come sostiene Bertrand Marchal, le loro immagini sembrino modellate su quella di precedenti personaggi flaubertiani, come Emma Bovary o M.me Arnoux²⁹.

²⁷ Cfr. E. Bairati, *Salomé: immagini di un mito*, cit., pp. 153-154.

²⁸ Cfr. B. Marchal, *Salomé entre verse et prose: Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, cit., pp. 111-117.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 117 ss.

In *Hérodias*, Salomè non è altro che uno strumento della madre, solo tanto più giovane di lei da sedurre Erode: «C'était Hérodias, comme autrefois dans sa jeunesse»³⁰; così innocente da scordarsi il nome di Iakanaan (san Giovanni), proprio al momento di chiederne la testa per conto di Erodiade. Infatti, è quest'ultima, come suggerisce il titolo, la vera protagonista del racconto, capace di architettare un piano per eliminare il Battista, servendosi di Salomè per sedurre il debole e malinconico Erode. Il Tetrarca, ossessionato dalla morte e sensibile alle parole di Iakanaan, ancora innamorato di Erodiade e ammaliato dalla figliastra, appare come «an aesthete and a dreamer»³¹.

Il corpo di Salomè, sottoposto a un processo di «segmentazione narrativa»³² che struttura tutto il racconto, si rivela al suo sguardo (e a quello del lettore) per frammenti visivi: nel primo capitolo, la principessa fa la sua prima apparizione nascosta dai veli e adorna di gioielli, lasciando solo intravedere «son col délicat, l'angle d'un œil, le coin d'une petite bouche»³³. Dopo una fugace apparizione, alla fine del secondo capitolo, in forma di «bras nu»³⁴, la figlia di Erodiade può rivelarsi agli occhi del patrigno, sprigionando attraverso la danza tutto il suo potenziale seduttivo:

Puis ce fut l'emportement de l'amour qui veut être assouvi. Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des cataractes, comme les bacchantes de Lydie.³⁵

La danza di Salomè assomma in sé tutte le danze orientali, e in questo potere di suggestione risiede il fascino del corpo danzante che assume molteplici forme. Come scrive Jean Starobinski a proposito della ballerina del circo, la danzatrice è dotata di «un immenso potere di metamorfosi»³⁶, pur riferendosi sempre, attraverso i movimenti, alla propria corporeità contingente.

³⁰ G. Flaubert, *Trois Contes*, Milano, Mursia, 1962, p. 169.

³¹ A. Israel-Pelletier, *Flaubert's Straight and Suspect Saints: The Unity of Trois Contes*, Philadelphia, Benjamins, 1991, p. 96.

³² S. Agosti, *La frase, il racconto. Le sperimentazioni di Flaubert nei Trois Contes*, Venezia, Cafoscarina, 2013, p. 68.

³³ G. Flaubert, *Trois Contes*, cit., p. 139.

³⁴ Ivi, p. 158.

³⁵ Ivi, p. 170.

³⁶ J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004; trad. it. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Milano, Abscondita, 2018, p. 49.

Dopo aver camminato sulle mani come «un grand scarabée»³⁷, la danzatrice si ferma improvvisamente e assume la forma definitiva:

Sa nuque et ses vertèbres faisaient un angle droit. Les fourreaux de couleur qui enveloppaient ses jambes, lui passant par-dessus l'épaule, comme des arcs-en-ciel, accompagnaient sa figure à une coudée du sol. Ses lèvres étaient peintes, ses sourcils très noirs, ses yeux presque terribles, et des gouttelettes à son front semblaient une vapeur sur du marbre blanc³⁸.

Il corpo della danzatrice diventa così un'immagine significativa, dal momento che la torsione della nuca allude all'imminente decapitazione del Battista³⁹. Tuttavia, alla fine del racconto è Erode, «les mains contre ses tempes»⁴⁰, solo nella sala del banchetto, a essere simbolicamente decapitato⁴¹. Il Tetrarca, diviso tra l'amore per Erodiade-Salomè e la voce del profeta Joakanaan, che lo richiama all'ordine morale e cerca di comunicargli un messaggio trascendente, sceglie infine di lasciarsi sedurre dalla forma e dall'esteriorità incarnate dalla danza.

Il trionfo della forma rispecchia in qualche modo la struttura del racconto stesso, costruito attraverso l'assemblaggio di piccole unità narrative, che, per effetto della narrazione impersonale, chiedono di essere collegate e interpretate nonostante le lacune di senso. La solitudine di Erode è in fondo la solitudine del lettore di fronte a un testo che lo relega sulla sua superficie⁴², senza la possibilità di dare un significato univoco agli eventi, perché l'unico senso possibile, la prospettiva di redenzione di Cristo, è all'esterno del racconto, in un'altra storia verso cui si incamminano i discepoli con la testa del Precursore.

³⁷ G. Flaubert, *Trois Contes*, cit., p. 171.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Cfr. A. Israel-Pelletier, *Flaubert's Straight and Suspect Saints: The Unity of Trois Contes*, cit., p. 106.

⁴⁰ G. Flaubert, *Trois Contes*, cit., p. 174.

⁴¹ Cfr. B. Marchal, *Salomé entre versé et prose: Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, cit., pp. 151-152.

⁴² Cfr. M. T. Jacquet, *Trois Contes ou plus*, Fasano-Paris, Schena-Didier Érudition, 1999, pp. 170-171.

La consacrazione del mito *fin-de-siècle*: Moreau e Huysmans

Il Salon del 1876, come accennato prima, segnò il trionfo delle *Salomé* di Gustave Moreau, destinate a fama eterna grazie alle pagine di Huysmans, che in *À rebours* (1884) immagina che il suo eroe, il dandy Des Esseintes, posseda entrambi i quadri. Gran parte del capitolo quinto del romanzo, che passa in rassegna la collezione artistica del protagonista, è dedicata alle descrizioni efrastiche della tela *Salomé dansant devant Hérode* e dell'acquerello *L'Apparition*. Descrivendo ampiamente queste due opere, Huysmans le trasforma in un dittico narrativo, un racconto nel racconto, che, come nota Marchal, si articola in tre fasi: la descrizione dello sfondo decorativo, la rappresentazione del personaggio centrale (Salomé nella tela, la testa di Giovanni nell'acquerello) e la descrizione dei personaggi secondari⁴³.

La descrizione dello sfondo, lungi dall'aver un valore solo accessorio, definisce le caratteristiche principali dell'arte immaginifica di Moreau. Attraverso il sincretismo di elementi figurativi differenti, l'artista riesce infatti a dare forma visibile all'Oriente crudele e sensuale vagheggiato da scrittori come Gautier, Baudelaire, Flaubert e Nerval⁴⁴. L'immaginario esotico ottocentesco appare condensato in una suggestiva architettura onirica, nella quale ogni dettaglio archeologico si confonde in un'unica atmosfera irreal e atemporale⁴⁵. Il palazzo del Tetrarca, simile a «une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine»⁴⁶, non fornisce quindi soltanto lo scenario della danza di Salomé, ma la trasfigura nella dimensione storica del mito.

Proprio questo carattere mitico e onirico fa di Moreau il pittore prediletto da Huysmans, che a partire dal 1880 gli dedica entusiastiche recensioni⁴⁷. La sua modernità «à rebours», rivolta al passato, corrisponde perfettamente al rifiuto del naturalismo e allo sviluppo di un'estetica decadente che segnano una cesura nella produzione dello

⁴³ Cfr. B. Marchal, *Salomé entre verse et prose: Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, cit., pp. 173-174.

⁴⁴ Sulla costruzione del discorso orientalista e sulle sue implicazioni colonialiste, cfr. E. W. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978; trad. it. *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1999.

⁴⁵ Cfr. E. Bairati, *Salomé: immagini di un mito*, cit., p. 162.

⁴⁶ J.-K. Huysmans, *Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, 2019, p. 579.

⁴⁷ Per un puntuale resoconto dei testi di Huysmans dedicati a Moreau, si rimanda a M. Eigeldinger, *Huysmans interprète de Gustave Moreau*, in AA. VV., *Huysmans. Une esthétique de la décadence. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, de 5, 6 et 7 novembre 1984, organisé par André Guyaux, Christian Heck, et Robert Kopp*, p. 204.

scrittore⁴⁸. Come per Des Esseintes, l'ideale di Huysmans è un'arte «loin de nos jours»⁴⁹, lontana dalla bruttezza della vita moderna: in quel romanzo manifesto che è *À rebours*, la pittura di Moreau è un ulteriore manifesto artistico e, implicitamente, anche letterario⁵⁰.

Preferite alle ballerine dei quadri impressionisti di Degas, altro pittore apprezzato da Huysmans, le Salomè di Moreau prendono vita brillando nei loro abiti e nei loro gioielli cesellati, in un turbinio scintillante:

Sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon⁵¹.

L'eccfrasi, più che semplice trascrizione, diventa qui una forma di riscrittura che infonde un dinamismo sconosciuto alle figure ieratiche di Moreau, attraverso una «combustione» che anima la superficie pittorica satura di elementi decorativi⁵². È come se sotto lo sguardo di Des Esseintes la figura di Salomè, quasi un geroglifico tra gli arabeschi del palazzo di Erode, si accendesse di una nuova luce. L'esteta di Huysmans può così proiettare su queste immagini i propri fantasmi e quelli di un'intera epoca:

Elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche⁵³.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp. 205-206.

⁴⁹ J.-K. Huysmans, *Romans et nouvelles*, cit., p. 578.

⁵⁰ Cfr. D. Grojnowski, *Le sujet d'À rebours*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 50 ss.

⁵¹ J.-K. Huysmans, *Romans et nouvelles*, cit., pp. 579-580.

⁵² Cfr. B. Marchal, *Salomé entre versé et prose: Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, cit., p. 176.

⁵³ J.-K. Huysmans, *Romans et nouvelles*, cit., p. 581.

Salomè rappresenta dunque l'archetipo della *femme fatale*, l'incarnazione sublimata della bellezza crudele, mito ossessivo delle arti e della letteratura *fin-de-siècle*. Secondo Bram Dijkstra, la descrizione di Huysmans riesce a «coagulare l'immagine della vergine carnale di Flaubert e quella della famelica cacciatrice di teste di Moreau»⁵⁴, che tuttavia fa convivere nelle sue figure femminili la perversa lussuria con la purezza ideale, inaccessibile, quasi frigida⁵⁵.

Questo tratto idealistico sembra però dissolversi nella descrizione dell'*Apparition*, «peut-être plus inquiétante encore»⁵⁶, in cui la testa del Battista sta prodigiosamente sospesa a mezz'aria, ancora sanguinante, al centro dell'acquerello. Salomè, «presque nue»⁵⁷, avvolta in un ancor più intenso sfavillio di gemme, non è più una dea, ma una donna sensuale in preda all'orrore e perciò più perversamente affascinante:

Dans l'insensible et impitoyable statue, dans l'innocente et dangereuse idole, l'érotisme, la terreur de l'être humain s'étaient fait jour; le grand lotus avait disparu, la déesse s'était évanouie; un effroyable cauchemar étrange maintenait l'histrionne, extasiée par le tournoiement de la danse, la courtisane, pétrifiée, hypnotisée par l'épouvante⁵⁸.

La metamorfosi dell'idolo che si incarna nella donna rende questa Salomè ancora più seducente agli occhi di Des Esseintes, che al pari di Erode ha il ruolo di spettatore della danza. L'esteta ipersensibile, come il Tetrarca, è infatti sopraffatto dalla nudità abbacinante della danzatrice, che contrasta, secondo una logica masochistica, con la propria impotente debolezza. La descrizione dei dipinti di Moreau diventa allora una *mise en abyme* dell'intero romanzo, prefigurando nei pericoli della contemplazione estetica il fallimento del progetto del protagonista⁵⁹.

⁵⁴ B. Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1986; trad. it. *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Milano, Garzanti, 1988, p. 560.

⁵⁵ Cfr. M. Eigeldinger, *Huysmans interprète de Gustave Moreau*, cit., p. 206.

⁵⁶ J.-K. Huysmans, *Romans et nouvelles*, cit., p. 582.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 583.

⁵⁹ Questo schema peraltro ricorre più volte in *À rebours*, ad esempio nel capitolo decimo, in cui, nel tentativo di distillare un profumo perfetto, Des Esseintes perde i sensi per le inalazioni.

Tuttavia, l'opera di riscrittura di Huysmans non si esaurisce nel capitolo quinto, dal momento che l'acquerello ricompare nel capitolo dedicato alla letteratura, il quattordicesimo:

Combien de soirs, sous la lampe éclairant de ses lueurs baissées la silencieuse chambre, ne s'était-il point senti effleuré par cette Hérodiade qui, dans l'œuvre de Gustave Moreau maintenant envahie par l'ombre, s'effaçait plus légère, ne laissant plus entrevoir qu'une confuse statue, encore blanche, dans un brasier éteint de pierres!⁶⁰

Nella penombra serale i gioielli di Salomè non sfavillano più, come braci spente hanno perso il loro fascino luminoso, ma il suo corpo bianco, come divenuto «plus nue»⁶¹, emerge dallo sfondo del dipinto, liberandosi dalla pesante atmosfera orientaleggiante del palazzo di Erode, dal sangue e dalle comparse sbiadite in secondo piano. La danzatrice, deponendo le sue vesti di *femme fatale*, si è infine rivelata nella sua essenza più autentica, per coincidere con l'immagine pura della poesia⁶², con l'*Hérodiade* di Mallarmé, i cui versi incantano Des Esseintes come «un sortilège»⁶³. Al termine della triplice riscrittura di Huysmans, Salomè, ribattezzata Erodiade in omaggio alla *Scène*, ha trascorso così i limiti della rappresentazione pittorica per diventare eterea parola poetica: l'ultima efrasi a lei dedicata si conclude con un'analisi stilistica di questi versi «bizarres et doux»⁶⁴.

La parodia del mito: *Salomé* di Laforgue

Con Moreau e Huysmans, la figura di Salomè si imprime definitivamente nell'immaginario artistico e culturale ottocentesco, diventando emblema della nuova sensibilità decadente. Il mito letterario, quasi un luogo comune *fin-de-siècle*, era ormai

⁶⁰ J.-K. Huysmans, *Romans et nouvelles*, cit., p. 692.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Cfr. B. Marchal, *Salomé entre vers et prose: Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, cit., p. 178.

⁶³ J.-K. Huysmans, *Romans et nouvelles*, cit., p. 692.

⁶⁴ *Ibidem*.

maturato per il suo capovolgimento parodico. Già nell'*Atta Troll* di Heine erano presenti elementi scherzosi che producevano un effetto di distanziamento ironico, ma è Jules Laforgue a proporre la parodia più gustosa e dissacrante della vicenda biblica e delle sue rielaborazioni ottocentesche.

Il racconto *Salomé*, apparso nel 1886 su *La Vogue* e incluso poi nelle *Moralités légendaires* (1887), s'ispira all'*Hérodiades* di Flaubert, di cui riprende la struttura narrativa e alcuni degli episodi principali: la meditazione del Tetrarca sulla terrazza del suo palazzo, la visita di importanti esponenti politici e il banchetto. All'interno di questa architettura prestabilita, svuotata di scene e personaggi flaubertiani, compresa la stessa *Hérodiades*, la scrittura irriverente di Laforgue corrode dall'interno l'immaginario decadente incarnato da Salomé.

Erode Antipa diviene allora Emeraude-Archétipas, sovrano delle Iles Blanches Esotériques, una sorta di utopia simbolista separata dalla realtà⁶⁵, e Jaokanaan un intellettuale anarchico, profeta della rivoluzione. Mentre il personaggio di Salomé è ben diverso dall'affascinante e innocente danzatrice di *Hérodiades*, che si lascia manipolare dalla madre, e più vicino alla sacerdotessa *Salammô* e alla creatura sfavillante dell'*Apparition*⁶⁶. Inoltre, le continue intromissioni del narratore spesso ridicolizzano le sue pose *fin-de-siècle*⁶⁷: è un dandy, un androgino, un malato «qui réclame sa potion dont, au fond, il n'a jamais eu plus besoin que vous ou moi»⁶⁸.

La riscrittura parodica culmina con l'apparizione della principessa al banchetto, che, al contrario delle aspettative, non si esibisce nella danza come nel racconto flaubertiano, bensì in un canto incomprensibile, ispirato alle dottrine filosofiche di Schopenhauer e di Eduard von Hartmann⁶⁹. La sua *performance* è preceduta da altri inverosimili numeri da circo, uno dei quali, un pattinatore che traccia dei disegni sul ghiaccio, allude alla danza sulle mani della Salomé di Flaubert:

Puis il valsa sur les pointes comme une ballerine; puis il dessina en eau-forte sur la glace une cathédrale gothique flamboyant, sans vous omettre une rosace, une

⁶⁵Cfr. M. Hannoosh, *Laforgue's Salomé and the Poetics of Parody*, in «Romanic Review», 75, 1 (1984), p. 58.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, pp. 64-66. Salomé e Salammô sono del resto spesso associate, anche per l'assonanza dei loro nomi, nell'immaginario di fine secolo.

⁶⁷ Cfr. M. Dottin, *Laforgue fumiste: Salomé Floupette*, in «Romantisme», 64 (1989), pp. 19-20.

⁶⁸ J. Laforgue, *Moralités légendaires*, Paris-Genève, Droz, 1980, p. 229.

⁶⁹ Cfr. M. Dottin, *Laforgue fumiste: Salomé Floupette*, *cit.*, pp. 24-25.

dentelle! puis figura une fugue à trois parties, finit par un inextricable tourbillon de fakir possédé *del diavolo* et sortit de la scène, les pieds en l'air, patinant sur les ongles d'acier de ses mains!...⁷⁰

Dopo la decollazione, Salomè si ritira nell'osservatorio astronomico del palazzo, dove cosparge di fosforo e bacia la testa del Battista, prima di scagliarla nel mare. Un errore di calcolo si rivela però fatale per la «malheureuse petite astronome»⁷¹, che cade dal parapetto e muore sugli scogli, senza riuscire a vedere «la phosphorescente étoile flottante de la tête de Jean»⁷².

Il finale tragicomico riprende in modo parodico elementi provenienti da diverse fonti: il mito di Orfeo, ucciso dalle baccanti⁷³, l'amore di Salomè per il Battista e i baci sulla sua testa mozzata nell'*Atta Troll*, l'aureola luminosa dell'acquerello di Moreau, che qui ha una spiegazione scientifica (l'effetto del fosforo), e le leggende medievali sulla morte della principessa.

Salomè è infine punita per aver preferito la vita artificiale e sofisticata dell'esteta decadente a una semplice esistenza borghese, le Iles Blanches Esotériques al mondo reale da cui proviene Iaokanaan, «l'Initiateur»⁷⁴ che minaccia la castità della vestale simbolista⁷⁵:

Ainsi connut le trépas, Salomé, du moins celle des Iles Blanches Esotériques; moins victime des hasards illettrés que d'avoir voulu vivre dans le factice et non à la bonne franquette, à l'instar de chacun de nous.⁷⁶

Tuttavia, questa morale conclusiva suggerisce che non tutte le Salomè, ma solo il personaggio di Laforgue, caricatura del letterato *fin-de-siècle*, è destinato alla rovina⁷⁷. D'altra parte, il tono ironico e semplicistico contribuisce a relativizzare la condanna del

⁷⁰ J. Laforgue, *Moralités légendaires*, cit., p. 219.

⁷¹ Ivi, p. 243.

⁷² Ivi, p. 245.

⁷³ Cfr. M. Hannoosh, *Laforgue's Salomé and the Poetics of Parody*, cit., p. 67. Non raramente, nel secondo Ottocento, il mito di Orfeo è connesso a quello di Salomè, soprattutto nelle arti. È possibile che Laforgue avesse in mente l'*Orfeo* (1865) di Moreau, visto che la testa del Battista, esplicitamente paragonata a quella del cantore, è appoggiata su una lira proprio come nel dipinto.

⁷⁴ J. Laforgue, *Moralités légendaires*, cit., p. 241.

⁷⁵ Cfr. M. Hannoosh, *Laforgue's Salomé and the Poetics of Parody*, cit., p. 69.

⁷⁶ J. Laforgue, *Moralités légendaires*, cit., p. 245.

⁷⁷ Cfr. M. Hannoosh, *Laforgue's Salomé and the Poetics of Parody*, cit., p. 69.

bersaglio satirico, colpevole in fondo di non essersi conformato al buon senso borghese⁷⁸. La riscrittura parodica, insomma, non segna l'esaurimento del mito letterario, ma, attraverso l'omaggio ai modelli precedenti, produce una nuova versione che si inserisce nella tradizione.

Una riscrittura alle soglie del Novecento: *Salomé* di Apollinaire

Se il mito di Salomè è destinato a una fortuna duratura nel teatro, nel cinema e nella danza moderna, i primi decenni del XX secolo segnano una fase di trasformazione delle arti e della letteratura che non può non interessare anche il tema salomeico.

Secondo Eleonora Bairati, la Salomè ottocentesca rappresenta nella storia dell'arte l'opposto delle avanguardie⁷⁹, l'emblema della forma e del simbolo, che non può sopravvivere alla forza dirompente della modernità. La sua immagine rimane dunque sospesa in un momento di transizione, ben rappresentato da un disegno di Picasso del 1905, incluso nella *Suite des saltimbanques*. La danzatrice, raffigurata come una giullaressa medievale, si esibisce nuda davanti a un Erode sovrappeso e a un'Erodiade dai seni avvizziti⁸⁰. Attraverso questa rielaborazione ironica, un Picasso non ancora cubista riesce a rapportarsi con originalità a un tema iconografico ormai scaduto a *cliché*.

Nello stesso anno appariva nella raccolta *Vers et Prose* di Guillaume Apollinaire la poesia *Salomé*, poi inclusa negli *Alcools* (1913). Già qualche anno prima, nel 1902, Apollinaire aveva pubblicato un racconto sulla figlia di Erodiade, *La Danseuse*, in seguito compreso nella raccolta *L'Héresiarque et Cie* (1910). La narrazione agile e a tratti ironica, riprendendo leggende medievali si soffermava soprattutto sulla morte di Salomè, che danzando sul Danubio ghiacciato vi sprofonda in modo che la sua testa è recisa da una lastra di ghiaccio come quella del Battista⁸¹.

⁷⁸ Cfr. *ibidem*.

⁷⁹ Cfr. E. Bairati, *Salomé: immagini di un mito*, cit., p. 190.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, pp. 191-192.

⁸¹ Cfr. F. Fonio, *La lunga scia della Salome decadente nella prosa e nel teatro francesi e francofoni dalla metà del XIX agli inizi del XXI secolo*, in S. Bellavia e I. Lepore (a cura di), *Intorno a Salome. Arti performative e letteratura in Europa (1850-1950)*, Roma, Carocci, 2024, pp. 195-196.

Più originali e sconcertanti sono invece i versi di *Salomé*, che traspongono la vicenda biblica in una Francia medievale vagamente fantastica. Il monologo drammatico dà voce alla psiche sconvolta della principessa, resa folle dal dolore per la morte di San Giovanni, di cui era innamorata, sotto lo sguardo turbato della madre⁸²:

Pour que sourie encore une fois Jean-Baptiste
Sire je danserais mieux que les séraphins
Ma mère dites-moi pourquoi vous êtes triste
En robe de comtesse à côté du Dauphin⁸³

Fin dalla quartina iniziale, Salomé si identifica con la sua danza, tanto da sperare ingenuamente di riportare in vita il Battista nello stesso modo in cui ne aveva richiesto la decapitazione. La principessa sembra regredire a uno stato infantile, in un vortice di follia crescente che culmina nella danza della morte finale, in cui sono coinvolti anche Erode ed Erodiade⁸⁴:

Sire marchez devant trabants marchez derrière
Nous creuserons un trou et l'y enterrerons
Nous planterons des fleurs et danserons en rond
Jusqu'à l'heure où j'aurai perdu ma jarretière
Le roi sa tabatière
L'infante son rosaire
Le curé son bréviaire⁸⁵

Nei versi finali la danza funebre acquista movenze irreali, per dissolversi nel ritmo di una cantilena infantile⁸⁶.

Apollinaire crea così una Salomé molto distante dalla *femme fatale* decadente o dalla musa simbolista, più vicina, per certi versi, all'ingenua fanciulla di Flaubert, ma dotata di un'inedita complessità psicologica. Una tale rielaborazione del mito, che

⁸² Cfr. W. Bohn, *Apollinaire, Salome and the Dance of Death*, in «French Studies», 57, 4 (2003), p. 493.

⁸³ G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1967, p. 86.

⁸⁴ Cfr. W. Bohn, *Apollinaire, Salome and the Dance of Death*, cit., p. 496.

⁸⁵ G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, cit., p. 86.

⁸⁶ Cfr. W. Bohn, *Apollinaire, Salome and the Dance of Death*, cit., p. 497.

procede attraverso «un jeu de subtiles discordances»⁸⁷, prelude in qualche modo alla sua disgregazione o a una profonda trasformazione.

La danza di Salomè nelle arti performative

A partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, la figura di Salomè è al centro delle sperimentazioni coreografiche in campo teatrale e nella nascente danza moderna. All'intersezione tra queste arti si collocano l'atto unico *Salomé* (1893) di Oscar Wilde – a cui è dedicato il prossimo capitolo – e l'adattamento operistico di Richard Strauss (1905), basato sulla traduzione tedesca di Max Reinhardt, con libretto di Hedwig Lachmann. Se già la *pièce* wildiana prevedeva la celebre “danza dei sette veli”, che Sarah Bernhardt non poté eseguire perché la rappresentazione fu vietata dalla censura, l'opera di Strauss sembrò realizzare l'ideale di un'opera d'arte totale che unisse insieme letteratura, danza e musica⁸⁸.

L'influenza della *Salomé* wildiana non si limitò soltanto al teatro e all'opera lirica di inizio Novecento, ma si estese anche alle arti coreutiche e, di lì a poco, anche al cinema. La sua rapida fortuna si legò fin da subito allo scandalo della mancata rappresentazione e, in seguito, della condanna dell'autore per omosessualità, diventando in pochi anni il modello di riferimento per il mito di Salomè, ormai in declino in letteratura.

D'altra parte, all'inizio del XX secolo la figura di Salomè è a tal punto radicata nell'immaginario collettivo da identificare nuove tendenze del costume e della cultura, una vera e propria “salomania” che sottende l'elaborazione di un'inedita figura femminile⁸⁹. A esprimere questa nuova sensibilità sono soprattutto le pioniere della danza moderna, come Loïe Fuller, Maud Allan, Isadora Duncan e Ida Rubiņštejn, che

⁸⁷ M. Décaudin, *Un Mythe “fin de siècle”: Salomé*, in «Comparative Literature Studies», 4, 1-2 (1967), p. 116.

⁸⁸ Cfr. U. Kultermann, *The “Dance of the Seven Veil”. Salome and Erotic Culture around 1900*, in «Artibus et Historiae», 27, 53 (2006), pp. 194-197.

⁸⁹ Per le implicazioni sociologiche, filosofiche e psicoanalitiche della “salomania” si veda A. Rostagno, *Salomania. Deviazione o mentalità?*, in S. Bellavia e I. Lepore (a cura di), *Intorno a Salome. Arti performative e letteratura in Europa (1850-1950)*, cit., pp. 143-164.

contribuiscono al rinnovamento del linguaggio coreutico, appropriandosi in modo originale del mito salomeico.

Già nel 1895, a Parigi, la danzatrice americana Loïe Fuller aveva messo in scena, con scarso successo, una prima versione di *Salomé*, con musica di Gabriel Pierné e scenografie di Georges-Antoine Rochegrosse, il quale aveva illustrato l'*Hérodias* di Flaubert. La pantomima presenta un personaggio radicalmente diverso dalla *femme fatale* della tradizione decadente, una fanciulla innocente che danza per salvare San Giovanni e non per chiederne la testa⁹⁰. Due delle cinque danze che si alternano alle scene mimiche sono in seguito rielaborate come *performance* singole, molto apprezzate per l'uso di grandi veli su cui erano proiettate luci colorate. Questi espedienti tecnici all'avanguardia, messi a punto dalla stessa Fuller, producevano l'effetto illusorio di una smaterializzazione del corpo della danzatrice, nascosto dal volteggiare dei tessuti⁹¹. D'altra parte, come sostiene Megan Girdwood, la confusione tra corpo danzante e danza valorizza la forza creatrice della danzatrice, non più solo oggetto ma anche soggetto della *performance* artistica⁹².

In seguito, Loïe Fuller mise in scena una nuova pantomima, *Tragédie de Salomé* (1907), con musica di Florent Schmitt, in cui si alternavano *tableaux* e danze. L'anno prima, nel 1906, la canadese Maud Allan coreografò ed eseguì la danza *Die Vision von Salome* al Carltheater di Vienna, rappresentando il tormentato percorso di redenzione di una giovanissima Salomè, vittima di Erode e della madre Erodiade⁹³.

Decisamente più vicina alla *femme fatale* ottocentesca e all'ultima versione della Fuller è invece la Salomè interpretata da Ida Rubiņštejn a San Pietroburgo (1908), con regia di Vsevolod Mejerchol'd, coreografie di Michail Fokin, scenografie di Léon Bakst e musica di Aleksandr Glazunov. L'allestimento doveva essere in origine una rappresentazione del dramma di Wilde, tradotto in russo, ma le autorità religiose proibirono di recitare il testo, cosicché divenne una pantomima⁹⁴. L'anno successivo, la Rubiņštejn estrapolò da questa prima versione la *Danza dei sette veli*, messa in scena a

⁹⁰ Cfr. E. Randi, *Le danze di Salome (1895-1919)*, in S. Bellavia e I. Lepore (a cura di), *Intorno a Salome. Arti performative e letteratura in Europa (1850-1950)*, cit., pp. 69-71.

⁹¹ Cfr. M. Girdwood, *Modernism and the Choreographic Imagination. Salome's Dance After 1890*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2021, pp. 34-35.

⁹² Cfr. *ivi*, pp. 42-49.

⁹³ Cfr. E. Randi, *Le danze di Salome (1895-1919)*, cit., pp. 75-77.

⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 78.

Parigi come *performance* autonoma, e dieci anni più tardi, nel 1919, preparò un'ulteriore versione, la coreografia *La tragédie de Salomé*, rappresentata all'Opéra parigina. In queste ultime due versioni, a differenza dell'allestimento pietroburghese, viene eliminato ogni riferimento al testo wildiano⁹⁵.

La grande diffusione di spettacoli dedicati alla danzatrice orientale nei teatri e nei *music-hall*, e della “salomania”, soprattutto negli Stati Uniti, non poté non influenzare anche la nascente arte cinematografica. Fin dalle prime sperimentazioni del cinema muto, a partire dal cortometraggio *Tanz von Salome* di Oskar Messter (1906), il testo di Wilde fu il punto di riferimento diretto o indiretto per le realizzazioni filmiche del mito salomeico⁹⁶. La maggior parte di questi *silent movies* ripropone l'immagine ottocentesca della donna-vampiro, come il lungometraggio *Salome* (1918), con Theda Bara, di J. Gordon Edward, andato perduto, e soprattutto la sontuosa *Salome* interpretata da Alla Nazimova (1923)⁹⁷. Nella seconda metà del Novecento, esauritosi il filone dei *kolossal* hollywoodiani di argomento biblico, tra cui si può ricordare la *Salome* interpretata da Rita Hayworth (1953), si apre, a partire dagli anni settanta, una nuova stagione di sperimentazioni cinematografiche. I film di Werner Schroeter (1971), Carmelo Bene (1972) e Pedro Almodóvar (1978) testimoniano di un rinnovato interesse per il testo wildiano e di un'intensa ricerca formale, non di rado provocatoria, che prosegue fino agli anni duemila⁹⁸.

Continuità e intermittenze: il mito letterario tra XX e XXI secolo

Con il superamento delle poetiche simboliste e decadenti nella prima metà del Novecento, la *Salomé fin-de-siècle* è destinata a scomparire dalla poesia e dalla narrativa, mentre la sua danza orientaleggiante continua ad essere rappresentata nei *music-hall*, nei teatri e nei cinema. Tuttavia, seppure il fascino esotico della sua danza è

⁹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 80-82. Oltre alle *performance* citate, va anche ricordata *La Tragédie de Salomé* dei Ballets Russes, rappresentata a Parigi nel 1913.

⁹⁶ Cfr. A. Gebbia, *Gli intrecci di Salome. Cinema, letteratura e teatro, fra XX e XXI secolo*, in S. Bellavia e I. Lepore (a cura di), *Intorno a Salome. Arti performative e letteratura in Europa (1850-1950)*, cit., p. 204.

⁹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 204-207.

⁹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 212-220. Tra i film più recenti dedicati al mito salomeico si può ricordare almeno *Wilde Salomé* di Al Pacino (2013).

destinato a esaurirsi nei decenni successivi, la figlia di Erodiade è ormai un personaggio dell'immaginario occidentale, almeno come incarnazione particolare del tipo della *femme fatale*.

La principessa biblica ritorna ad esempio nel racconto di Jean Ray *La mort de Salomé* (1925) o nel romanzo *Salomé* di Alexandre Vialatte (1932), che testimoniano lo sforzo di adattare il mito salomeico a un contesto realistico moderno⁹⁹. In altri casi, invece, la ripresa del mito suggerisce un legame ancora vitale con la tradizione simbolista, come per la poesia russa dei primi decenni del Novecento, influenzata dalla *performance* di Ida Rubiņštejn e da altri tentativi di portare in scena la *pièce* wildiana¹⁰⁰.

D'altra parte, il genere teatrale, in Russia¹⁰¹ come nel resto d'Europa, è il più segnato dalla figura di Salomè, sia per il grande successo dell'opera di Strauss e di altri adattamenti dal testo wildiano, sia per l'influenza delle coeve sperimentazioni coreutiche, oltre che per la natura intrinsecamente spettacolare del mito. A partire dalla seconda metà del Novecento, si assiste a una vera e propria riscoperta del dramma di Wilde, spesso all'insegna della rivisitazione postmoderna dell'estetica decadente e della provocazione, come nelle interpretazioni di Carmelo Bene (1964) e di Lindsay Kemp (1977)¹⁰².

Il mito di Salomè si presta inoltre a riscritture che mettono al centro il rapporto tra umano e divino, come il monologo *Erodiade* (1969) di Giovanni Testori – a cui è dedicato il terzo capitolo – o la più recente tragedia *Et Salomé pleura sur son crime* (2019) di Carine Marret¹⁰³. La *Salomé* (2013) del poeta ivoriano Emmanuel Toh Bi Tié è invece l'esempio di come il mito possa essere decostruito in una prospettiva postcoloniale¹⁰⁴, confermando così il suo radicamento, problematico per certi aspetti, nell'immaginario occidentale.

⁹⁹ Cfr. F. Fonio, *La lunga scia della Salome decadente nella prosa e nel teatro francesi e francofoni dalla metà del XIX agli inizi del XXI secolo*, cit., pp. 196-199.

¹⁰⁰ Per una discussione più approfondita dell'argomento si rimanda a P. Ferretti, *Salome sulla Nevà. Riverberi del mito nella poesia russa dell'Età d'Argento*, in S. Bellavia e I. Lepore (a cura di), *Intorno a Salome. Arti performative e letteratura in Europa (1850-1950)*, cit., pp. 165-183.

¹⁰¹ Per la figura di Salomè nel teatro russo in epoca sovietica e post-sovietica si rimanda a N. Caprioglio, *Il mito di Salomè nella cultura russa*, in «CoSMo: Comparative Studies in Modernism», 16 (2020), pp. 115-126.

¹⁰² Cfr. E. Bairati, *Salomè: immagini di un mito*, cit., p. 194. Dalla rappresentazione di Bene sarà poi tratto il già citato film del 1972.

¹⁰³ Cfr. F. Fonio, *La lunga scia della Salome decadente nella prosa e nel teatro francesi e francofoni dalla metà del XIX agli inizi del XXI secolo*, cit., p. 198.

¹⁰⁴ Cfr. *ivi*, pp. 200-201.

Capitolo II.

La rappresentazione del desiderio in *Salomé* di Oscar Wilde

Oscar Wilde e il fascino pericoloso dell'estetismo

All'inizio degli novanta dell'Ottocento, quando Oscar Wilde concepì la propria versione del mito salomeico, l'estetismo inglese, che fino ad allora era stato «più che un movimento, una protesta per la mancanza di un movimento»¹⁰⁵, trovò nello scrittore irlandese il suo teorico e scrittore più rappresentativo. Già celebre nei salotti londinesi come dandy e brillante conversatore, Wilde aveva pubblicato la sua prima opera teatrale, *Vera: or The Nihilists* (1880), e composto il dramma *The Duchess of Padua* (1883). Aveva inoltre pubblicato la prima raccolta poetica *Poems* (1881), alcuni racconti, su rivista, tra i quali *The Canterville Ghost* e *Lord Arthur Savile's Crime* (1886), e la prima raccolta di fiabe, *The Happy Prince and Other Tales* (1887).

Nel 1890 uscì sul *Lippincott's Magazine* l'unico romanzo wildiano, *The Picture of Dorian Gray*, poi pubblicato in volume (1891), con una prefazione che costituisce una sorta di manifesto in forma aforistica dell'*art pour l'art*. D'altra parte, la vicenda di Dorian, il dandy che aspira a una vita di piaceri raffinati e all'eterna giovinezza, ossessionato dal ritratto che gli rivela la propria corruzione morale, rappresenta la «tragedia»¹⁰⁶ dell'estetismo portato alle sue estreme conseguenze. Non solo il protagonista finisce per uccidere sé stesso distruggendo il dipinto, ma è anche, indirettamente, il responsabile del suicidio dell'amata Sybil Vane, e l'assassino del pittore Basil Hallward, suo amico e fervente ammiratore. Il problematico rapporto tra la bellezza, il desiderio e l'etica troverà di lì a poco una più complessa rappresentazione nel quadrilatero amoroso di *Salomé* (1893), che mette in scena gli effetti distruttivi dell'eros.

¹⁰⁵ R. Ellmann, *Oscar Wilde*, London, Hamish Hamilton, 1987; trad. it. *Oscar Wilde*, Milano, Mondadori, 2000, p. 358.

¹⁰⁶ Ivi, p. 368.

Se con *The Picture of Dorian Gray* Wilde diede all'estetismo inglese il suo grande romanzo, e insieme una meditazione sulle sue criticità, i saggi usciti tra il 1889 e il 1891, raccolti in *Intentions* (1891), ne forniscono una brillante sistemazione teorica. La riflessione sul rapporto tra Arte e Vita è infatti centrale in *The Decay of Lying* (1889), dialogo che esalta l'artificio artistico contro la Natura, privilegiata dagli scrittori realisti. L'autonomia assoluta dell'artista corrisponde, secondo il dialogo *The Critic as Artist* (1890), al carattere creativo della critica letteraria, non strettamente vincolata all'opera presa in esame¹⁰⁷. In *The Soul of Man Under Socialism* (1891), non compreso in *Intentions*, la questione è ripresa e approfondita in una prospettiva politica: Wilde descrive un'utopia socialista in cui l'individualismo consente a ogni uomo di coltivare la propria sensibilità artistica. Il saggio può quindi essere considerato l'approdo della riflessione teorica wildiana sull'estetismo e sulla sua relazione problematica con la realtà e con la dimensione etica¹⁰⁸.

Negli anni seguenti, Wilde raggiunse l'apice del successo, grazie alle commedie *Lady Windermere's Fan* (1892), *A Woman of No Importance* (1893), *An Ideal Husband* (1895) e *The Importance of Being Earnest* (1895), che forniscono un ritratto ironico dell'alta società inglese e proseguono sottilmente la riflessione sulla morale pubblica e privata¹⁰⁹. Tuttavia, la relazione con Lord Alfred Douglas lo trascinò ben presto dal successo alla pubblica umiliazione, quando dovette rispondere in tribunale alle accuse di Lord Queensberry, il padre di Douglas, che riuscì a farlo condannare a due anni di lavori forzati. Testimonianza dell'esperienza carceraria sono *The Ballad of Reading Gaol* (1898), la più famosa tra le poesie wildiane, e il *De Profundis* (1897), lunga lettera indirizzata a Lord Douglas, in cui lo scrittore ripercorre la loro tormentata relazione e rivede i suoi principi estetici, rivalutando il dolore e la sofferenza come soggetti degni di rappresentazione artistica¹¹⁰.

¹⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 382.

¹⁰⁸ Cfr. *ivi*, pp. 383-385.

¹⁰⁹ Cfr. P. Raby, *Wilde's comedies of Society*, in Idem (a cura di), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 158.

¹¹⁰ Cfr. R. Shewan, *Oscar Wilde: Art and Egotism*, London, Macmillan, 1977, pp. 194-197.

La genesi di *Salomé*

Il dramma in un atto *Salomé* fu composto durante il soggiorno francese di Wilde nel 1891. A Parigi, lo scrittore irlandese frequentò per alcuni mesi Mallarmé e altri letterati invitati ai suoi celebri *mardis*, tra cui il futuro dedicatario, Pierre Louÿs, e Marcel Schwob, che lo aiutarono a correggere il dramma, scritto in francese¹¹¹. La nuova versione del mito di Salomè, ancor prima di prendere forma come progetto letterario, nacque come racconto orale con il quale Wilde intratteneva i suoi conoscenti parigini¹¹². Raccontando diverse versioni dell'episodio, Wilde poté constatare l'interesse che il mito salomeico continuava a suscitare negli ambienti letterari della capitale francese.

Non si può quindi sottovalutare il legame tra la *Salomé* wildiana e la cultura francese *fin-de-siècle*, che, come si è visto, tanto aveva contribuito al mito artistico e letterario della principessa biblica. Scrivere un'opera su Salomè, infatti, voleva dire per Wilde confrontarsi con la tradizione simbolista francese e con l'ammirato Mallarmé, e la scelta del francese come lingua del dramma rendeva questo confronto ancora più serrato. Come rileva Peter Raby¹¹³, l'opzione del francese dipendeva non solo dall'affinità che lo scrittore sentiva di avere con la sensibilità decadente d'oltremania, ma anche da quell'effetto musicale che è il tratto stilistico più evidente di *Salomé*. Inoltre, scrivendo in una lingua diversa dall'inglese, come farà anche un altro scrittore irlandese, Samuel Beckett, Wilde scelse di distanziarsi dal linguaggio comune per crearne uno nuovo, straniante e artificioso, adatto all'atmosfera *fin-de-siècle* della corte di Erode¹¹⁴.

Al dramma si interessò la grande attrice Sarah Bernhardt, che decise di produrre e recitare *Salomé* durante la stagione teatrale londinese del 1892. Le scenografie furono affidate a Charles Ricketts e i costumi a Graham Robertson, ma anche la Bernhardt stessa, insieme a Wilde, ebbe un ruolo determinante nell'allestimento¹¹⁵. Le scene e gli abiti dovevano suggestionare lo spettatore attraverso inusuali accostamenti cromatici,

¹¹¹ Cfr. R. Ellmann, *Oscar Wilde*, cit., p. 391 ss.

¹¹² Cfr. *ivi*, pp. 398-401.

¹¹³ P. Raby, *Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 101-102.

¹¹⁴ Cfr. F. Gabizon, *Salomé (donna fatale). La genesi*, in S. Bellavia e I. Lepore (a cura di), *Intorno a Salome. Arti performative e letteratura in Europa (1850-1950)*, cit., p. 30.

¹¹⁵ Cfr. M. Girdwood, *Modernism and the Choreographic Imagination. Salome's Dance after 1890*, cit., pp. 95-96.

che furono l'oggetto delle discussioni tra Ricketts, Graham e Wilde¹¹⁶, il quale propose persino di disporre dei bracieri di profumo nello spazio dell'orchestra¹¹⁷. Tuttavia, quando le prove erano già iniziate, il Lord Ciambellano proibì l'allestimento dello spettacolo, secondo una legge inglese, risalente all'epoca della Riforma protestante, che vietava di mettere in scena soggetti biblici. La decisione del censore, dettata probabilmente dalla presenza di temi scandalosi nel dramma¹¹⁸, scatenò la reazione di Wilde, che protestò con forza attraverso i giornali¹¹⁹.

Nel febbraio 1893, il testo fu pubblicato a Parigi e a Londra, dopo una revisione grammaticale e solo in minima parte stilistica, a cui collaborarono Stuart Merrill, Adolphe Retté, Pierre Louÿs e Marcel Schwob¹²⁰. L'anno successivo uscì anche la traduzione inglese del dramma, inizialmente affidata ad Alfred Douglas, ma corretta da Wilde, che non era per niente soddisfatto del suo lavoro. Ciononostante, Lord Douglas figura nella dedica dell'autore (e non sotto il titolo) come traduttore del dramma¹²¹. L'edizione inglese, pubblicata a Londra presso l'editore John Lane, era illustrata dai disegni raffinati ed eccentrici di Aubrey Beardsley, che tanto hanno fatto discutere i critici, visto il loro rapporto controverso con il testo wildiano¹²².

Soltanto nel 1896, quando Wilde era in prigione, il testo originale fu rappresentato, per la prima volta, alla Comédie Parisienne, per iniziativa di Aurélien Lugné-Poe, attore e fondatore del Théâtre de l'Œuvre, che metteva in scena testi teatrali d'avanguardia di autori francesi e stranieri, come Maurice Maeterlinck e Alfred Jarry¹²³.

¹¹⁶ Cfr. F. Gabizon, *Salomé (donna fatale). La genesi*, cit., pp. 30-31.

¹¹⁷ Cfr. R. Ellmann, *Oscar Wilde*, cit., p. 432.

¹¹⁸ Cfr. F. Gabizon, *Salomé (donna fatale). La genesi*, cit., p. 31.

¹¹⁹ Cfr. Ellmann, *Oscar Wilde*, cit., pp. 433-434. Prima che la rappresentazione fosse vietata, Wilde aveva già annunciato in un'intervista che, qualora il censore non avesse permesso di recitare *Salomé*, avrebbe richiesto la cittadinanza francese, a conferma della sintonia del dramma, e del suo autore, con gli ambienti artistici francesi.

¹²⁰ Cfr. *ivi*, pp. 434-435.

¹²¹ Cfr. P. Raby, *Oscar Wilde*, cit., p. 102.

¹²² Sulla questione cfr. A. R. Falzon, *Le nozze alchemiche di Salomé. Oscar Wilde e la tradizione ermetica*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2007, pp. 22-27. Cfr. anche E. L. Gilbert, "Tumult of Images": *Wilde, Beardsley, and "Salomé"*, in «Victorian Studies», 26, 2 (1983), pp. 133-159.

¹²³ Cfr. M. Girdwood, *Modernism and the Choreographic Imagination. Salomé's Dance after 1890*, cit., pp. 81-83. Cfr. anche I. Lepore, *La prima Salomé. Wilde, Lugné-Poe, Parigi*, in S. Bellavia e I. Lepore (a cura di), *Intorno a Salomé. Arti performative e letteratura in Europa (1850-1950)*, cit., pp. 51-68. Nello stesso anno, il Théâtre de l'Œuvre rappresentò per la prima volta anche *Ubu Roi* di Alfred Jarry.

Una tragedia *fin-de siècle*

Se la *Salomé* wildiana si iscrive, anche attraverso l'uso del francese, nella tradizione letteraria precedente, il dramma presenta nondimeno dei forti tratti di originalità. Il più evidente è sicuramente la scelta di trasformare la mitica *femme fatale* in un'eroina tragica, innanzitutto attraverso un'inedita selezione degli episodi che ne compongono la leggenda. Wilde decise infatti di condensare in un unico atto la scena del banchetto (di cui si sente solo il rumore), la danza, la decapitazione e perfino la morte di Salomé, assente nella Bibbia. Il finale tragico è la naturale conclusione di una serie di trasgressioni fatali, a partire dal legame incestuoso tra Erode ed Erodiade, che, come nella tragedia classica, non può che riverberarsi sul destino della protagonista¹²⁴. Tuttavia, è proprio Salomé a compiere l'infrazione principale, facendo uccidere il Battista, di cui è innamorata, solo per il proprio piacere e non per conto della madre: «c'est pour mon propre plaisir que je demande la tête d'Iokanaan dans un bassin d'argent»¹²⁵. In questo modo, Wilde conferisce una grandezza tragica alla principessa biblica, non più inconsapevole strumento di Erodiade, ma soggetto trasgressore¹²⁶, infine punito per aver violato la legge di Erode e di «un dieu inconnu»¹²⁷. Salomé è infatti «una figura femminile dominante, che riduce a funzione di sé ogni altro personaggio»¹²⁸, ma ha anche le caratteristiche del personaggio intermedio, né completamente buono né malvagio, condannato solo da un errore, che nella *Poetica* Aristotele indica come protagonista ideale della perfetta tragedia¹²⁹.

Risponde ai criteri aristotelici anche l'unità di tempo, luogo e azione, che dà all'atto unico una struttura molto semplice, scandita solo dalle tre morti, quella del Giovane Siriano, quella di Iokanaan e quella di Salomé, a cui corrispondono le colorazioni simboliche della luna: il bianco della purezza, il rosso dell'eros e del

¹²⁴ Cfr. A. R. Falzon, *Le nozze alchemiche di Salomé. Oscar Wilde e la tradizione ermetica*, cit., p. 37. Falzon ricorda anche che il sottotitolo dell'edizione inglese è «a tragedy».

¹²⁵ O. Wilde, *Salomé*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 104.

¹²⁶ Cfr. P. Maniglier, *Penser avec Salomé. Variantes d'un symbole, du mythe à l'opéra*, in «CoSMo: Comparative Studies in Modernism», 16 (2020), p. 135.

¹²⁷ O. Wilde, *Salomé*, cit., p. 118.

¹²⁸ G. Paduano, *L'arresto del tempo drammatico nella Salomé di Oscar Wilde*, in «CoSMo: Comparative Studies in Modernism», 16 (2020), p. 105.

¹²⁹ Cfr. C. Snodgrass, *Turning "The Monstrous Beast" into a Tragic Hero*, in R. N. Keane, *Oscar Wilde: The Man, His Writings, and His World*, New York, AMS Press, 2003, p. 184.

sangue, e il nero della morte¹³⁰. La variazione cromatica accompagna la parabola tragica della protagonista che, prima casta e verginale, nel momento culminante del dramma si abbandona alla passione distruttiva per il Battista, ed è infine uccisa dai soldati di Erode.

In questo schema essenziale, quasi ritualistico, Wilde costruisce una trama di battute che si ripetono identiche, anche a distanza, con ritmo ossessivo, suggerendo un senso di minaccia che solo la catastrofe finale realizza completamente. I presagi, le profezie di Jokanaan e le voci dei personaggi spesso non sono legati a formare dei veri e propri dialoghi, ma piuttosto giustapposti, come fossero brevi monologhi che non richiedono una risposta¹³¹.

Il carattere problematico della comunicazione tra i personaggi rispecchia l'impossibilità di mediazione tra le loro prospettive, che si risolve solo con la morte di uno di loro: il Giovane Siriano si suicida perché innamorato di Salomè, mentre questa non comprende il messaggio di redenzione del Battista, e lo fa uccidere, dopo essere stata respinta¹³². L'incomunicabilità sembra interessare anche i personaggi minori, che rimangono fermi nelle loro convinzioni religiose o politiche: gli ebrei presenti alla corte di Erode discutono animosamente su varie questioni teologiche, i sudditi pagani ricordano le divinità delle loro terre d'origine, e il romano Tigellino difende l'ideologia imperiale. Attraverso poche battute, Wilde rappresenta un mondo pagano al tramonto, la cui dissoluzione prelude all'avvento dell'era cristiana annunciata da Iokanaan¹³³. Eppure, anche le profezie del Precursore si riducono a una voce quasi delirante che si confonde tra le altre, perdendo ogni possibilità di affermare autorevolmente la verità del messaggio cristiano¹³⁴. Rispetto a *Hérodiade* di Flaubert, di cui sono ripresi i personaggi e l'ambientazione del dramma, a partire dalla configurazione spaziale del palazzo di Erode (la terrazza e la cisterna in cui è rinchiuso il Battista), la prospettiva cristiana risulta equiparata alle altre, mentre i suoi depositari oltre a Iokanaan, i due nazareni, presentano versioni contraddittorie dei miracoli di Cristo. In questo modo, il dramma

¹³⁰ Cfr. F. Gabizon, *Salomé (donna fatale). La genesi*, cit., p. 43. Differenti interpretazioni della simbologia lunare sono state date da C. Corti, *La luna rossa e il sole nero. Mito e rito nella Salomé di Oscar Wilde*, in D. Gambelli e F. Malcovati (a cura di), *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 137-158, e da A. R. Falzon, *Le nozze alchemiche di Salomé. Oscar Wilde e la tradizione ermetica*, cit., pp. 87-113.

¹³¹ Cfr. R. Shewan, *Oscar Wilde: Art and Egotism*, cit., p. 137.

¹³² Cfr. *ivi*, p. 135.

¹³³ Cfr. *ivi*, p. 138.

¹³⁴ Cfr. *ivi*, p. 136.

rappresenta «a world suspended in a Spenglerian – or, perhaps, Yeatsian – moment of transition»¹³⁵, un mondo in crisi, segnato dalla frammentazione delle prospettive e dal relativismo, che non risparmia neppure il nascente cristianesimo.

Questa società multietnica e multireligiosa, che, secondo Alex R. Falzon¹³⁶, rispecchia per certi aspetti l'Impero britannico dell'età tardo-vittoriana, è attraversata dalla tensione tra la decadenza del mondo pagano, descritto secondo il gusto *fin-de-siècle*, e un'ansia di rinnovamento spirituale, di cui il Battista è il principale portavoce¹³⁷. Pur appartenendo all'ambiente ellenistico e pagano della corte, Salomè se ne distacca affermando la forza del desiderio, e andando così incontro alla rovina: l'infrazione della norma è punita con la morte dal Tetrarca, detentore del potere. Il conflitto tra aspirazioni individuali e norme sociali, che percorre tutto il teatro wildiano, da *Vera* alle commedie di società degli anni successivi, è quindi centrale anche in questo dramma, a lungo ritenuto anomalo nel corpus dello scrittore irlandese¹³⁸.

Lo sguardo di Medusa e lo specchio di Narciso

In *Salomé*, l'intreccio tra amore e morte è l'elemento tematico predominante, non solo perché il dramma mette in scena la parabola della *femme fatale* dall'innamoramento alla sua brutale uccisione (particolare del tutto originale), ma anche perché Wilde costruisce un complicato quadrilatero amoroso, in cui chi ama uccide sé stesso o l'oggetto del suo desiderio. Al centro di questo quadrilatero c'è Salomè, innamorata del Battista, di cui chiede la testa, a sua volta desiderata dal Giovane Siriano (chiamato Narraboth dagli altri personaggi), che si suicida a causa sua, e dal patrigno Erode, che la fa uccidere. A completare lo schema vi sono Erodiade, che non ha più un ruolo determinante nella decapitazione del profeta, e il suo Paggio, amico o amante del Giovane Siriano. La loro funzione principale sembra essere quella di ammonire i personaggi a cui sono legati, rispettivamente Erode e Narraboth, circa i pericoli insiti nell'abbandonarsi alla passione erotica.

¹³⁵ J. Donohue, *Distance, Death and Desire in Salome*, in P. Raby (a cura di), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, cit., p. 126.

¹³⁶ A. R. Falzon, *Le nozze alchemiche di Salomè. Oscar Wilde e la tradizione ermetica*, cit., p. 40.

¹³⁷ Cfr. E. San Juan, *The art of Oscar Wilde*, Princeton, Princeton University Press, 1967, p. 127.

¹³⁸ Cfr. P. Raby, *Oscar Wilde*, cit., p. 106.

Il desiderio è espresso attraverso lo sguardo, e di conseguenza il tentativo di reprimerlo equivale al divieto di guardare, motivo che si ripete ossessivamente nelle battute dei due personaggi: «Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop»¹³⁹ dice il Paggio a Narraboth, e, dopo il suo suicidio, rispondendo a Erode, che ripensava a come il Giovane Siriano guardava Salomé («En effet, j'ai trouvé qu'il l'avait un peu trop regardée»), la moglie afferma sarcasticamente «Il y en a d'autres qui la regardent trop»¹⁴⁰. Il commento tagliente di Erodiade, impegnata in tutto il dramma a contraddire e a rimproverare il marito, esplicita l'analogia tra i due personaggi che guardano e desiderano la principessa. Già nella parte iniziale, attraverso le battute di due soldati in scena, che stanno guardando verso l'interno del palazzo, dove si tiene il banchetto, Erode è presentato come un personaggio che guarda: «Il regarde quelqu'un»¹⁴¹, proprio come Narraboth, appena rimproverato dal Paggio di Erodiade¹⁴². Infatti, insieme a Erode, il Giovane Siriano risponde alla stessa funzione che il Tetrarca ha nella tradizione letteraria e iconografica precedente¹⁴³, quella dello spettatore, che tuttavia, in questo caso, guarda intensamente Salomé già prima della danza. La logica voyeuristica implicita nell'episodio ne risulta amplificata, anche tramite un procedimento di focalizzazione interna, per cui la protagonista è vista attraverso gli occhi degli altri personaggi¹⁴⁴, come avviene nell'incipit del dramma:

LE JEUNE SYRIEN

Comme la princesse Salomé est belle ce soir!

LE PAGE D'HÉRODIAS

Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts.

LE JEUNE SYRIEN

¹³⁹ O. Wilde, *Salomé*, cit., p. 26.

¹⁴⁰ Ivi, p. 66.

¹⁴¹ Ivi, p. 26.

¹⁴² Cfr. P. Raby, *Oscar Wilde*, cit., p. 107.

¹⁴³ Cfr. B. Bucknell, *On "Seeing" Salome*, in «ELH», 60, 2, (1993), pp. 511-512.

¹⁴⁴ Cfr. ivi, p. 515.

Elle a l'air très étrange. Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent. Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches... On dirait qu'elle danse.¹⁴⁵

Già queste prime battute introducono i motivi principali del dramma: la bellezza fatale di Salomè, l'associazione con l'immagine della luna, la minaccia di morte che incombe su di lei («Elle ressemble à une femme morte») e su coloro che la desiderano («On dirait qu'elle cherche des morts»), la danza con i veli¹⁴⁶. Ma è soprattutto lo sguardo a essere messo in scena, attraverso didascalie implicite che sostituiscono il dialogo con vere e proprie sequenze descrittive¹⁴⁷. I personaggi sembrano completamente assorbiti dalla contemplazione: «the act of looking is not reciprocated and does not lead to a shared experience or increasing mutual understanding»¹⁴⁸. Infatti, pur guardando lo stesso oggetto, ognuno vi vede qualcosa di diverso¹⁴⁹: se entrambi descrivono la luna con immagini metaforiche che alludono a Salomè, le parole del Paggio contengono un presagio di morte (che si concretizzerà nel suicidio di Narraboth), mentre quelle del Giovane Siriano, innamorato di lei, sono cariche di un intenso lirismo. Anche Erode vi vede un presagio inquietante, in cui risalta però la dimensione dionisiaca dell'eros, dal momento che la luna è paragonata a «une femme hystérique qui va cherchant des amants partout» e a «une femme ivre»¹⁵⁰. In seguito, suggestionato dalla macchia di sangue lasciata dal cadavere di Narraboth, il Tetrarca ha l'impressione che l'astro si tinga di rosso («Elle est devenue rouge comme du sang»¹⁵¹) e, alla fine del dramma, ordina di coprire la luna («Cachez la lune!»), non riuscendo più a tollerare la vista delle cose: «Je ne veux pas regarder les choses. Je ne veux pas que les choses me regardent»¹⁵². La battuta di Erode rivela il senso del guardare, che equivale a vedere il proprio sguardo riflesso¹⁵³, come suggerisce un passaggio precedente: «Il ne faut regarder ni les choses ni les personnes. Il ne faut que regarder dans les miroirs. Car

¹⁴⁵ O. Wilde, *Salomè*, cit., p. 24.

¹⁴⁶ Cfr. P. Raby, *Oscar Wilde*, cit., p. 107.

¹⁴⁷ Cfr. G. Paduano, *L'arresto del tempo drammatico nella Salomé di Oscar Wilde*, cit., p. 106.

¹⁴⁸ J. Stone, *Decadence and Modernism in European and Russian Literature and Culture. Aesthetics and Anxiety in the 1890s*, London, Palgrave Macmillan, 2019, p. 117.

¹⁴⁹ Cfr. E. L. Gilbert, "Tumult of Images": *Wilde, Beardsley, and "Salome"*, cit., p. 146.

¹⁵⁰ O. Wilde, *Salomè*, cit., p. 62.

¹⁵¹ Ivi, p. 100.

¹⁵² Ivi, p. 118.

¹⁵³ Cfr. B. Bucknell, *On "Seeing" Salome*, cit., p. 523.

les miroirs ne nous montrent que des masques...»¹⁵⁴. Se l'occhio non vede che sé stesso e il desiderio che proietta sugli oggetti, solo negli specchi è possibile guardare senza pericolo, perché questi non rivelano che la natura illusoria della visione.

Il dramma fonde così il mito di Medusa e quello di Narciso¹⁵⁵, a cui si riferisce una battuta del Giovane Siriano, che paragona Salomè a «un narcissé agité du vent», «une fleur d'argent»¹⁵⁶. Lo stesso Narraboth, dopo la sua morte, è implicitamente identificato con Narciso nel ricordo malinconico del Paggio: «Aussi, il aimait beaucoup à se regarder dans la rivière. Je lui ai fait des reproches pour cela»¹⁵⁷. Il carattere narcisistico della principessa è confermato dalla sua descrizione della luna, che fa eco alle parole del Giovane Siriano:

Que c'est bon de voir la lune! Elle ressemble à une petite pièce de monnaie. On dirait une toute petite fleur d'argent. Elle est froide et chaste, la lune... Je suis sûre qu'elle est vierge. Elle a la beauté d'une vierge... Oui, elle est vierge. Elle ne s'est jamais souillée. Elle ne s'est jamais donnée aux hommes, comme les autres déesses.¹⁵⁸

Specchiandosi sulla sua superficie, Salomè si identifica con la luna-Diana, dea virginale, separata dalla terra e dagli uomini, gelosa della sua castità, come l'*Hérodiade* di Mallarmé¹⁵⁹. L'associazione, familiare alla cultura *fin-de-siècle*¹⁶⁰, tra la figura femminile e lo "specchio" lunare è sostenuta dalle ricorrenti immagini metaforiche che si riferiscono al pallore della principessa, oscillando continuamente tra il bianco e l'argento¹⁶¹: «Elle ressemble au reflet d'une rose blanche dans un miroir d'argent»¹⁶².

¹⁵⁴ O. Wilde, *Salomè*, cit., p. 108.

¹⁵⁵ Cfr. S. Lippert, *Salomé to Medusa by Way of Narcissus: Moreau and Typological Conflation*, in «Artibus et Historiae», 35, 69 (2014), p. 254.

¹⁵⁶ O. Wilde, *Salomè*, cit., p. 36.

¹⁵⁷ Ivi, p. 60.

¹⁵⁸ Ivi, p. 38.

¹⁵⁹ Cfr. C. Snodgrass, *Turning "The Monstrous Beast" into a Tragic Hero*, cit., p. 188.

¹⁶⁰ Cfr. B. Dijkstra, *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, cit., pp. 187-188 e 195-196.

¹⁶¹ Cfr. M. Blanco, *Sulle possibili radici romantiche del corpo-specchio di Salome*, in S. Bellavia e I. Lepore (a cura di), *Intorno a Salome. Arti performative e letteratura in Europa (1850-1950)*, cit., p. 134.

¹⁶² O. Wilde, *Salomè*, cit., p. 28.

Tuttavia, non appena sente la voce del Battista, Salomè abbandona la sterile contemplazione narcisistica della luna, per assumere il ruolo attivo di soggetto che desidera e che guarda. Per la principessa, lo sguardo diventa uno strumento di potere, grazie al quale ottiene che il riluttante Narraboth le apra la cisterna, dove è rinchiuso il profeta, con la promessa di guardarlo («je vous regarderai»¹⁶³). Il potere pietrificante degli occhi di Salomè-Medusa, che ripete ipnoticamente «Regardez-moi, Narraboth. Regardez-moi»¹⁶⁴, condanna il Giovane Siriano, ma non ha alcun effetto su Jokanaan, che non la degna del suo sguardo. Il Battista, non appartenendo al mondo pagano, è infatti immune dal fascino delle forme visibili, grazie alla sua fede nell'invisibile, cioè nella dimensione spirituale e cristiana¹⁶⁵. Al fascino pagano delle immagini si contrappone l'ascolto della parola divina della tradizione giudaico-cristiana¹⁶⁶, rappresentata dal profeta, che appare inizialmente come una voce disincarnata che si leva dal profondo della sua prigione sotterranea. L'ostinazione di Salomè lo costringerà poi a manifestarsi anche come presenza corporea, ma non a lasciarsi andare al piacere rischioso del guardare. Proprio questo gli rimprovera la principessa dopo la decapitazione: «tu l'a vu ton Dieu, Iokanaan, mais moi, moi... tu ne m'as jamais vu»¹⁶⁷. Di fronte al profeta accecato dalla sua fede e sordo a ogni voce diversa da quella di Dio («Je ne veux pas t'écouter. Je n'écoute que les paroles du Seigneur le Dieu»¹⁶⁸), Salomè segue fino alla fine la sua passione per lui, baciandone la testa mozzata e sancendo così il fragile trionfo dell'eros sulla morte: «le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort»¹⁶⁹.

¹⁶³ Ivi, p. 46.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Cfr. J. Stone, *Decadence and Modernism in European and Russian Literature and Culture. Aesthetics and Anxiety in the 1890s*, cit., p. 122.

¹⁶⁶ Cfr. A. R. Falzon, *Le nozze alchemiche di Salomè. Oscar Wilde e la tradizione ermetica*, cit., p. 41.

¹⁶⁷ O. Wilde, *Salomè*, cit., p. 118.

¹⁶⁸ Ivi, p. 54.

¹⁶⁹ Ivi, p. 118.

Il linguaggio del desiderio

La pervasività della dimensione visiva corrisponde sul piano retorico e stilistico al frequente ricorso a immagini metaforiche, che rendono evidente il legame del dramma con la tradizione letteraria simbolista. Fin dall'inizio dell'atto unico, come si è visto, il Giovane Siriano, il Paggio, Salomè, e in parte anche Erode, trasfigurano la realtà tramite il loro sguardo, facendo tuttavia riferimento a un immaginario condiviso, che accomuna le loro prospettive apparentemente diverse¹⁷⁰. Così, la stessa *imagerie* legata al candore lunare e alla purezza virginale, prima riferita alla principessa, ritorna nel momento in cui è lei a descrivere Iokanaan:

Comme il est maigre aussi! il ressemble à une mince image d'ivoire. On dirait une image d'argent. Je suis sûre qu'il est chaste, autant que la lune. Il ressemble à un rayon de lune, à un rayon d'argent. Sa chair doit être très froide, comme de l'ivoire...¹⁷¹

Proiettando il suo desiderio sul corpo del Battista, Salomè lo idealizza secondo un procedimento tipicamente simbolista, che Chad Bennett¹⁷² ha messo in relazione con la tecnica compositiva di Moreau e le descrizioni efrastiche di Huysmans. Come nei quadri del pittore francese, soprattutto nella *Salomé tatouée* (non presente in *À rebours*), il *décor* non solo abbellisce il corpo, ma si confonde con esso: «ornament becomes bodily and the body becomes ornamental»¹⁷³. Al decorativismo di Moreau corrisponde infatti lo stile prezioso e retoricamente elaborato di Wilde, dotato di un autonomo potere di suggestione, che prescinde dalla rappresentazione realistica degli oggetti¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Cfr. B. Bucknell, *On "Seeing" Salome*, cit., p. 515.

¹⁷¹ O. Wilde, *Salomè*, cit., p. 50.

¹⁷² C. Bennett, *Oscar Wilde's Salome: Décor, Des Corps, Desire*, in «ELH», 77, 2, pp. 297-299.

¹⁷³ Ivi, p. 299.

¹⁷⁴ Cfr. J. Stone, *Decadence and Modernism in European and Russian Literature and Culture. Aesthetics and Anxiety in the 1890s*, cit., p. 111.

Pur respinta una prima volta dal profeta («Arrière! Fille de Babylone! N'approchez pas de l'Élu du Seigneur»¹⁷⁵), Salomè insiste nel guardare il corpo di Iokanaan, la cui descrizione riecheggia il *Cantico dei cantici*¹⁷⁶:

Iokanaan! Je suis amoureuse de ton corps. Ton corps est blanc comme le lis d'un pré que le faucheur n'a jamais fauché. Ton corps est blanc comme les neiges qui couchent sur les montagnes, comme les neiges qui couchent sur les montagnes de Judée, et descendent dans les vallées. Les roses du jardin de la reine d'Arabie ne sont pas aussi blanches que ton corps. Ni les roses du jardin de la reine d'Arabie, ni les pieds de l'aurore qui trépignent sur les feuilles, ni le sein de la lune quand elle couche sur le sein de la mer... Il n'y a rien au monde d'aussi blanc que ton corps. Laisse-moi toucher ton corps!¹⁷⁷

La sintassi semplice, ritmata dalle ripetizioni anaforiche, mette in rilievo la sovrabbondanza e la ridondanza delle similitudini, che si accumulano senza avere alcun effetto sul Battista. I paragoni, nello sforzo di avvicinare il corpo, di toccarlo, si rovesciano: prima è Iokanaan a essere paragonato a una serie di oggetti candidi (il giglio, la neve, le rose bianche), poi sono i figuranti (le rose bianche, l'aurore, la luna sul mare) a essere paragonati a lui. L'inversione di tenore e veicolo suggerisce l'impossibilità di ricostruire l'oggetto del desiderio attraverso il linguaggio metaforico¹⁷⁸: «Il n'y a rien au monde d'aussi blanc que ton corps» conclude Salomè.

Se il corpo desiderato non può essere paragonato a nient'altro di esistente, le immagini che dovrebbero rappresentarlo, prive di un vero legame referenziale, possono anche capovolgersi in senso disforico:

Ton corps est hideux. Il est comme le corps d'un lépreux. Il est comme un mur de plâtre où les vipères sont passées, comme un mur de plâtre où les scorpions ont fait

¹⁷⁵ O. Wilde, *Salomè*, cit., p. 52.

¹⁷⁶ Cfr. M. Girdwood, *Modernism and the Choreographic Imagination. Salome's Dance after 1890*, cit., p. 94.

¹⁷⁷ Ivi, p. 54.

¹⁷⁸ Cfr. C. Bennett, *Oscar Wilde's Salome: Décor, Des Corps, Desire*, cit., pp. 304-305.

leur nid. Il est comme un sépulcre blanchi, et qui est plein de choses dégoûtantes. Il est horrible, il est horrible ton corps!...¹⁷⁹

Le similitudini del muro di gesso e del sepolcro imbiancato (quest'ultima di ispirazione evangelica) si riferiscono sempre al candore del corpo di Iokanaan, ma lo rappresentano come una superficie bianca che cela delle insidie (le vipere, gli scorpioni) o delle «choses dégoûtantes». La repulsione che l'aspetto del profeta improvvisamente ispira a Salomè non le impedisce però di tornare a guardarlo:

C'est de tes cheveux que je suis amoureuse, Iokanaan. Tes cheveux ressemblent à des grappes de raisins, à des grappes de raisins noirs qui pendent des vignes d'Édom dans le pays des Édomites. Tes cheveux sont comme les cèdres du Liban, comme les grands cèdres du Liban qui donnent de l'ombre aux lions et aux voleurs qui veulent se cacher pendant la journée. Les longues nuits noires, les nuits où la lune ne se montre pas, où les étoiles ont peur, ne sont pas aussi noires. Le silence qui demeure dans les forêts n'est pas aussi noir. Il n'y a rien au monde d'aussi noir que tes cheveux... Laisse-moi toucher tes cheveux.¹⁸⁰

La descrizione di Iokanaan si sofferma ora sul nero dei suoi capelli, introducendo una tonalità cromatica meno frequente, ma comunque ricorrente nel dramma¹⁸¹. Già quando era apparso per la prima volta, emergendo dall'oscurità della cisterna, il Battista aveva colpito la principessa con i suoi occhi neri, da lei paragonati a «des trous noirs», a «des cavernes noires» e a «des lacs noirs»¹⁸². Anche in questo caso, all'elogio del corpo del profeta fa da controcanto il suo rifiuto come oggetto repellente: i capelli diventano così «une couronne d'épines» e «un nœud des serpents noirs»¹⁸³, facendo di Iokanaan

¹⁷⁹ O. Wilde, *Salomè*, cit., p. 54.

¹⁸⁰ Ivi, pp. 54-56.

¹⁸¹ Cfr. G. Paduano, *L'arresto del tempo drammatico nella Salomé di Oscar Wilde*, cit., p. 112.

¹⁸² O. Wilde, *Salomè*, cit., p. 50.

¹⁸³ Ivi, p. 56.

«a Christ-Medusa»¹⁸⁴, che attrae Salomè anche per via dei tratti ripugnanti del suo aspetto¹⁸⁵.

La terza sequenza descrittiva replica lo schema delle precedenti, ma le similitudini sono più numerose ed elaborate (spicca soprattutto l'immagine sinestetica del suono "rosso" delle trombe), in corrispondenza del culmine della passione di Salomè, che ora desidera baciare Iokanaan. I paragoni combinano immagini precedentemente riferite al pallore della principessa o del Battista (l'avorio, le colombe) con il rosso della bocca del profeta, che è la nota cromatica dominante:

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 et sont nourries par les prêtres. Elle est plus rouge que les pieds de celui qui revient d'une forêt où il a tué un lion et vu des tigres dorés. Ta bouche est comme une branche de corail que des pêcheurs ont trouvée dans le crépuscule de la mer et qu'ils réservent pour les rois...! Elle est comme le vermillon que les Moabites trouvent dans les mines de Moab et que les rois leur prennent. Elle est comme l'arc du roi des Perses qui est peint avec du vermillon et qui a des cornes de corail. Il n'y a rien au monde d'aussi rouge que ta bouche... Laisse-moi baiser ta bouche.¹⁸⁶

Nelle ultime due sequenze, l'attenzione di Salomè si sposta dal corpo intero del Battista ai singoli dettagli anatomici, prima i capelli e poi la bocca, secondo un

¹⁸⁴ R. Shewan, *Oscar Wilde: Art and Egotism*, cit., p. 141.

¹⁸⁵ Cfr. F. Gabizon, *Salomé (donna fatale). La genesi*, cit., p. 46. Sulla bellezza medusea, cfr. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., pp. 31-54.

¹⁸⁶ O. Wilde, *Salomé*, cit., p. 56.

procedimento tipico della lirica d'amore¹⁸⁷, in modo che i suoi discorsi di innamorata diventano delle «invocazioni metonimiche dell'oggetto del desiderio»¹⁸⁸. L'inaccessibile totalità del corpo è così sostituita per sineddoche da una sua parte, che svolge la funzione del feticcio¹⁸⁹. La decapitazione del Battista può essere allora letta come l'equivalente simbolico dello "smembramento" del suo corpo in immagini metonimiche¹⁹⁰.

La morte di Iokanaan, ridotto alla sua testa mozzata, priva di voce, segna il trionfo del perverso progetto di Salomè, che riesce infine a stabilire un contatto fisico, attraverso il bacio, con il corpo desiderato. La totalità del corpo è ormai sostituita, nel ricordo della principessa, da una serie di immagini, attraverso metafore che, a differenza delle similitudini, stabiliscono un'equivalenza perfetta tra tenore (il corpo del Battista) e veicolo (la colonna d'argento, il giardino, la torre d'argento)¹⁹¹:

Ton corps était une colonne d'ivoire sur un socle d'argent. C'était un jardin plein de colombes et de lis d'argent. C'était une tour d'argent ornée de boucliers d'ivoire. Il n'y avait rien au monde d'aussi blanc que ton corps. Il n'y avait rien au monde d'aussi noir que tes cheveux. Dans le monde tout entier il n'y avait rien d'aussi rouge que ta bouche.¹⁹²

I discorsi di Salomè, pieni di immagini metaforiche e metonimiche, rappresentano l'acme del linguaggio simbolista che pervade l'intero dramma. L'abbondanza di elaborate figure retoriche, il lessico sensuale, con numerosi riferimenti a materiali preziosi, soprattutto nell'elenco dei tesori di Erode, oltre che nelle descrizioni del corpo del Battista, e il ritmo ipnotico delle battute conferiscono al testo wildiano un'evidente compattezza stilistico-formale. Neanche il linguaggio oscuro e visionario di Iokanaan,

¹⁸⁷ Cfr. C. Bennett, *Oscar Wilde's Salome: Décor, Des Corps, Desire*, cit., pp. 303-307. Bennett accosta le descrizioni del corpo di Iokanaan al genere poetico cinquecentesco del blasone, in cui il poeta elogia una singola parte del corpo femminile.

¹⁸⁸ M. Grande, *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*, Parma, Pratiche, 1994, p. 66.

¹⁸⁹ Ivi, p. 68.

¹⁹⁰ Cfr. C. Bennett, *Oscar Wilde's Salome: Décor, Des Corps, Desire*, cit., p. 307.

¹⁹¹ Cfr. D. W. Thomas, *The "Strange Music" of "Salome": Oscar Wilde's Rhetoric of Verbal Musicality*, in «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», 33, 1 (2000), pp. 15-38.

¹⁹² O. Wilde, *Salomè*, cit., p. 116.

che pure si contrappone al mondo pagano della corte del Tetrarca, con numerose citazioni e reminiscenze della Bibbia¹⁹³, si sottrae al fascino delle immagini e dei simboli. D'altra parte, il linguaggio simbolico produce una rappresentazione della realtà deformata dallo sguardo dei personaggi, che la idealizzano e le attribuiscono significati ulteriori¹⁹⁴.

Tracce più evidenti di un'implicita riflessione sui limiti del linguaggio simbolista vanno però ricercate nelle battute di Erode ed Erodiade, che rappresentano una prospettiva diversa da quella degli altri personaggi, più inclini alla fantasticheria e all'effusione lirica¹⁹⁵. Lo stesso Erode è a dire il vero un personaggio ambiguo, diviso tra il sogno e la realtà, tra l'appartenenza al mondo pagano, decadente e sensuale, e il riguardo, forse sincero, forse superstizioso, verso il Battista¹⁹⁶. Anche lui, infatti, come il Giovane Siriano, il Paggio e Salomè, vede nella luna delle immagini simboliche, ed è inoltre ossessionato da presagi infausti, come «un battement d'ailes»¹⁹⁷ che, oltre a Iokanaan, solo lui sente, e soprattutto il sangue lasciato dal cadavere di Narraboth, ma è anche consapevole dei pericoli insiti nell'uso dei simboli: «Il ne faut pas trouver des symboles dans chaque chose qu'on voit»¹⁹⁸. Meno ambivalente del Tetrarca è invece Erodiade, che contrasta col suo cinico realismo l'inclinazione visionaria del marito¹⁹⁹: «La lune ressemble à la lune, c'est tout»²⁰⁰. Wilde costruisce così una parabola sul piacere e sui limiti della parola letteraria, illustrando sottilmente i pericoli a cui va incontro chi, come Salomè e Narraboth, non può fare a meno di trasfigurare la realtà attraverso il desiderio²⁰¹.

¹⁹³ Cfr. P. Raby, *Oscar Wilde*, cit., p. 108.

¹⁹⁴ Cfr. J. Stone, *Decadence and Modernism in European and Russian Literature and Culture. Aesthetics and Anxiety in the 1890s*, cit., pp. 123-124.

¹⁹⁵ Cfr. D. W. Thomas, *The "Strange Music" of "Salome": Oscar Wilde's Rhetoric of Verbal Musicality*, cit., p. 31.

¹⁹⁶ Cfr. R. Shewan, *Oscar Wilde: Art and Egotism*, cit., p. 137.

¹⁹⁷ O. Wilde, *Salomè*, cit., p. 66.

¹⁹⁸ Ivi, p. 98.

¹⁹⁹ Cfr. J. Stone, *Decadence and Modernism in European and Russian Literature and Culture. Aesthetics and Anxiety in the 1890s*, cit., p. 116.

²⁰⁰ O. Wilde, *Salomè*, cit., p. 62.

²⁰¹ Cfr. C. Bennett, *Oscar Wilde's Salome: Décor, Des Corps, Desire*, cit., p. 307.

La danza dei sette veli

La censura della rappresentazione prevista nel 1892 non permette di conoscere come Wilde avesse concepito la “danza dei sette veli” e come sarebbe stata eseguita da Sarah Bernhardt. La scarna didascalia «*Salomé danse la danse des sept voiles*»²⁰² non dà particolari indicazioni a riguardo, lasciando nel centro del testo una lacuna, che è stata variamente interpretata da registi, *performer* e critici. Del tutto originale rispetto alla precedente tradizione letteraria e artistica è il riferimento ai sette veli, che Salomé indossa prima di eseguire la danza a piedi nudi, come informa una didascalia: «*Les esclaves apportent les parfums e les sept voiles et ôtent les santals de Salomé*»²⁰³. Secondo Udo Kultermann²⁰⁴, il nome potrebbe derivare dalla danza che, nella mitologia babilonese, Ishtar, dea della fertilità e della sessualità, esegue davanti a ognuna delle sette porte dell’oltretomba per riportare in vita l’amato Tammuz²⁰⁵. In ogni caso, il numero simbolico sembra suggerire il valore rituale della danza di Salomé, che assume significati che vanno oltre la semplice manifestazione del fascino sensuale della principessa²⁰⁶. Infatti, a differenza della narrazione evangelica e delle versioni letterarie precedenti, come *Hérodiades* di Flaubert, la *performance* avviene dopo la promessa di Erode di concedere alla figliastra qualsiasi cosa desiderasse, e non prima, cosicché l’esibizione di Salomé non è più la causa diretta della morte del Battista²⁰⁷.

D’altra parte, non si può nemmeno sottovalutare la forte componente erotica della danza, che corrisponde comunque al momento culminante della passione del Tetrarca per Salomé. L’uso di veli suggerisce infatti che la principessa si esibisca in una sorta di *striptease*, a prescindere dalle valenze simboliche che gli si possono attribuire²⁰⁸. Inoltre, secondo Elaine Showalter²⁰⁹, la “danza dei sette veli” è connessa all’immagine della donna orientale nascosta dai veli, che nella cultura *fin-de-siècle* allude al mistero

²⁰² O. Wilde, *Salomé*, cit., p. 102.

²⁰³ Ivi, p. 100.

²⁰⁴ U. Kultermann, *The “Dance of the Seven Veil”. Salome and Erotic Culture around 1900*, cit., pp. 187 e 195.

²⁰⁵ Per ulteriori analogie tra la figura di Salomé e la dea Ishtar cfr. C. Corti, *La luna rossa e il sole nero. Mito e rito nella Salome di Oscar Wilde*, cit., pp. 147-148.

²⁰⁶ Cfr. C. Snodgrass, *Turning “The Monstrous Beast” into a Tragic Hero*, cit., p. 186.

²⁰⁷ Ivi, p. 185.

²⁰⁸ Cfr. J. Donohue, *Distance, Death and Desire in Salome*, cit., p. 131.

²⁰⁹ E. Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London, Virago, 1992, pp. 144-145.

del corpo femminile e alla sua inaccessibilità. L'immagine del velo ricorre altre volte nel dramma ed è sempre riferita, direttamente o indirettamente, a Salomè, a partire dall'iniziale descrizione della luna, che agli occhi di Narraboth è «une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent»²¹⁰. In seguito, promettendogli di guardarlo l'indomani, la principessa dice: «je vous regarderai à travers les voiles de mousseline»²¹¹, e poco dopo il Giovane Siriano vede il sorriso promesso nell'immagine della luna: «A travers les nuages de mousseline, elle sourit comme une petite princesse»²¹². La danza realizza quindi le suggestioni simboliche legate alla luna²¹³, tanto che i «pieds d'argent» sono effettivamente i piedi nudi di Salomè, che si è tolta i sandali per l'occasione, elemento rimarcato dalla reazione di Erode: «Ah! vous allez danser pieds nus. C'est bien! C'est bien!»²¹⁴. Ma l'entusiasmo del Tetrarca non può che convertirsi presto in superstiziosa preoccupazione per la possibilità che la principessa danzi sopra il sangue di Narraboth: «Ah non! elle va danser dans le sang!», proprio mentre la luna ha assunto una colorazione sanguigna: «Elle est devenue rouge comme du sang!»²¹⁵. Il sangue non solo è un cattivo presagio, come ripete più volte Erode, ma ricorda anche il pericolo fatale a cui va incontro chi, come il Giovane Siriano, guardi troppo Salomè. La mescolanza di bianco (i piedi della danzatrice, che Erode, riprendendo la similitudine di Narraboth, paragona a delle colombe) e rosso rappresenta simbolicamente l'effetto contaminante del sangue e dell'eros nei confronti della purezza iniziale di Salomè²¹⁶. La sua esibizione rivela allora a Erode tutta la forza e la pericolosità del desiderio erotico, nel momento in cui la principessa si offre allo sguardo del patrigno, senza la mediazione delle immagini metaforiche che la rappresentavano come eterea e virginale²¹⁷.

La danza di Salomè pone inoltre il problema del rapporto tra testo scritto e *performance*, sebbene sia certo che il dramma è stato originariamente concepito per

²¹⁰ O. Wilde, *Salomè*, cit., p. 24.

²¹¹ Ivi, p. 46.

²¹² Ivi, p. 48.

²¹³ Cfr. P. Raby, *Oscar Wilde*, cit., p. 112.

²¹⁴ O. Wilde, *Salomè*, cit., p. 100.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Cfr. L. Colombo, *Les séductions de l'ailleurs, entre littérature, musique et danse*, in «CoSMo: Comparative Studies in Modernism», 16 (2020), p. 142.

²¹⁷ Cfr. M. Girdwood, *Modernism and the Choreographic Imagination. Salome's Dance after 1890*, cit., pp. 94-95.

essere rappresentato²¹⁸. Il lettore infatti, a differenza dello spettatore, si trova di fronte a una lacuna da interpretare, situata proprio nel punto culminante del dramma, che fino a quel momento era stato sostanzialmente statico e riflessivo²¹⁹. Del resto, questa lacuna lasciava spazio all'apporto creativo di Sarah Bernhardt, che, nonostante l'età (aveva quarantotto anni nel 1892), intendeva eseguire la danza lei stessa invece di usare una controfigura²²⁰, valorizzando la componente performativa del dramma attraverso la straordinaria forza espressiva della sua gestualità e della sua presenza corporea²²¹.

²¹⁸ Cfr *ivi*, p. 80.

²¹⁹ Cfr. P. Raby, *Oscar Wilde*, cit., p. 112.

²²⁰ Cfr. R. Ellmann, *Oscar Wilde*, cit., p. 432.

²²¹ Cfr. M. Girdwood, *Modernism and the Choreographic Imagination. Salome's Dance after 1890*, cit., pp. 95-96.

Capitolo III.

Eros e trascendenza in *Erodiade* di Giovanni Testori

Giovanni Testori e la ricerca di un nuovo linguaggio letterario

Giovanni Testori, originario di Novate, paese dell'*hinterland* milanese, a cui resterà sempre legato, è stato uno degli scrittori italiani più originali del secondo Novecento, anche grazie alla molteplicità dei suoi interessi, dalle arti visive alla letteratura, e dei generi letterari praticati, dalla narrativa alla poesia e al teatro. La passione per i pittori lombardi cinque-seicenteschi, tra cui Caravaggio, Francesco Cairo, Tanzio da Varallo, Gaudenzio Ferrari, a cui dedicò diversi saggi, e ad altri moderni e contemporanei, come Matthias Grünewald, Ennio Morlotti, Francis Bacon (che ispirò la raccolta poetica, solo progettata, *Suite per Francis Bacon*, 1965), influenzò notevolmente la sua produzione letteraria²²². In realtà, nel caso di Testori, è difficile se non impossibile tracciare un discrimine tra scrittura e critica d'arte, dal momento che le interferenze sono continue, tanto che una sembra il prolungamento dell'altra²²³. Le pagine che scrive come critico, pur risentendo del modello di Roberto Longhi, suo maestro, tendono infatti a svilupparsi come autonomi pezzi letterari, grazie alla grande espressività della scrittura testoriana²²⁴, mentre la sua produzione letteraria, spesso ispirata da opere pittoriche, è ricchissima di riferimenti figurativi.

L'esordio vero e proprio, dopo le prime prove letterarie – i drammi apparsi su rivista *La morte e Un quadro* (1942), che testimoniano di un interesse precoce per il teatro – avviene con il racconto lungo *Il dio di Roserio* (1954), pubblicato nei "Gettoni"

²²² Cfr. G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 19-54.

²²³ Cfr. R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, p. 64.

²²⁴ Cfr. *ivi*, pp. 64-66.

einaudiani e poi incluso nella raccolta *Il ponte della Ghisolfi* (1958), parte del ciclo dei *Segreti di Milano*. Il grande ciclo narrativo progettato da Testori doveva fornire un affresco complessivo delle periferie milanesi del secondo dopoguerra, attraversate da importanti trasformazioni socio-economiche²²⁵. Tuttavia, la raccolta successiva, *La Gilda del Mac Mahon* (1959), preannuncia già la crisi che porterà lo scrittore ad abbandonare il ciclo milanese, per intraprendere una più radicale ricerca stilistica, sempre più lontana dai moduli naturalisti del neorealismo²²⁶.

Insieme ai racconti e ai romanzi, nei *Segreti di Milano* figurano anche *L'Arialdia* e *La Maria Brasca* (1960), che segnano l'esordio ufficiale di Testori come drammaturgo, proseguendo attraverso il genere teatrale la riflessione sui cambiamenti sociali in atto, e mettendo in scena due operaie che solo nell'eros trovano una possibilità di riscatto dalla miseria²²⁷. Negli anni successivi, dopo il tentativo di trasporre sulla scena il mondo poetico dei *Segreti di Milano* e l'esperimento romanzesco de *Il fabbricone* (1961), lo scrittore avvia un profondo ripensamento della propria poetica. Nel 1965 pubblica *I trionfi*, un lungo poema lirico che dà voce alla soggettività dell'autore, il quale rinuncia così alla prospettiva impersonale e oggettiva, tipica delle opere precedenti. Nel poema, che apre una duratura stagione poetica, per la prima volta Testori si mette a nudo, con espliciti riferimenti alla propria omosessualità, stabilendo in questo modo un rapporto più immediato con il pubblico e con la realtà²²⁸. La ricerca del senso, non più ristretta allo specifico contesto sociale dei *Segreti di Milano*, può ora assumere una dimensione universale, come nelle successive riscritture dei miti letterari, a partire da *La monaca di Monza* (1967) ed *Erodiade* (1969). Con il personaggio manzoniano di Marianna de Leyva e la regina biblica Erodiade, la positiva vitalità dell'eros de *L'Arialdia* e de *La Maria Brasca* si rovescia nella negatività della carne peccaminosa, emblematica della condizione esistenziale dell'essere umano. I due drammi, insieme allo scritto teorico *Il ventre del teatro* (1968), a cui è dedicato il prossimo paragrafo, segnano un passaggio fondamentale nell'elaborazione di un nuovo linguaggio drammaturgico.

²²⁵ Cfr. G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 13.

²²⁶ Cfr. R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, cit., pp. 98-108.

²²⁷ Cfr. G. Taffon, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900*, Bari, Laterza, 2005, p. 109.

²²⁸ Cfr. R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, cit., pp. 111-113.

Negli anni settanta, la ricerca di un linguaggio adatto a esprimere la realtà materiale senza la mediazione di codici letterari culmina nella *Trilogia degli Scarrozzanti*, che riscrive i classici della tradizione teatrale in una lingua *pastiche*. Nell'*Ambleto* (1972), parodia dell'*Amleto* di Shakespeare, Testori sperimenta per la prima volta la possibilità di creare un impasto linguistico originale, combinando insieme dialetto lombardo e veneto, italiano desueto, latinismi e francesismi²²⁹. Nel *Macbetto* (1974), storpiatura del *Macbeth*, e nell'*Edipus* (1977), riscrittura dell'*Edipo re* sofocleo, l'uso del *pastiche* linguistico appare ormai collaudato. La lingua straniante e degradata dei personaggi corrisponde al loro statuto di scarrozzanti, cioè attori popolari che fanno parte, nella finzione metateatrale, di una compagnia lombarda che mette in scena, con inevitabili storpiature, i classici del teatro²³⁰. La doppia coscienza dei personaggi-attori, portata all'estremo nel protagonista monologante di *Edipus* – lo Scarrozzante che impersona non solo Edipo, ma anche Laio e Giocasta – mina i fondamenti della finzione scenica, proprio mentre essi si ribellano a ogni forma di potere e di ordine costituito, rappresentato al massimo grado da Dio²³¹.

All'inizio degli anni ottanta, dopo la conversione al cattolicesimo, in seguito alla morte della madre, Testori appare sempre più interessato alle questioni religiose, pur senza rinunciare a rappresentare la conflittualità che caratterizza il suo rapporto con il cristianesimo e con la dimensione trascendente. I drammi di questo periodo adottano nuovamente l'italiano standard e hanno spesso un impianto corale, come nel caso di *Interrogatorio a Maria* (1979) e *Factum est* (1981), che, insieme a *Conversazione con la morte* (1978), formano la seconda trilogia testoriana, e della nuova riscrittura shakespeariana, *Post-Hamlet* (1983)²³².

Dal sodalizio con l'attore Franco Branciaroli scaturiscono altre due trilogie, dette *Branciatrilogie*: la prima include *Confiteor* (1985), *In exitu* (1988), *Verbò* (1989) e la seconda *Sfaust* (1990), *SdisOrè* (1991), *Regredior* (1992). A parte *Verbò*, che inscena un dialogo ricco di interferenze tra italiano e francese tra Verlaine e Rimbaud, tutti

²²⁹ Cfr. *ivi*, p. 139.

²³⁰ Cfr. G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, cit., p. 166.

²³¹ Cfr. Id., *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900*, cit., p. 110.

²³² Cfr. *ivi*, p. 111.

hanno la forma di lunghi monologhi in versi liberi e sono scritti nella lingua *pastiche*, come i *Tre lai* (1994), che concludono la straordinaria parabola artistica di Testori²³³.

Una poetica viscerale

Nel 1968, sulla rivista «Paragone», fondata e diretta da Roberto Longhi, Testori pubblicò *Il ventre del teatro*, manifesto della sua poetica drammatica. In questo breve saggio, che fa il punto sulla produzione teatrale precedente e, allo stesso tempo, definisce un modello teorico a cui il drammaturgo resterà sostanzialmente fedele fino agli ultimi drammi, Testori individua nella tragedia la forma autentica della teatralità. Il genere tragico, infatti, risponde all'esigenza di recuperare l'originario carattere sacrale e rituale del teatro, che consiste nell'esperienza del limite e della finitezza umana²³⁴. Il ritorno al modello della tragedia greca diventa così il modo per interrogarsi sul senso dell'esistenza, rifiutando tanto il «naturalismo» del dramma borghese, quanto le «ipotesi drammaturgiche pretestuosamente antinaturalistiche, ma inchiodate poi, e tenacemente, proprio al senso e al mondo del naturalismo»²³⁵. Secondo lo scrittore, la tragedia non ha la funzione di spiegare la realtà, attraverso una «decifrazione laica» di un problema che è irriducibilmente «religioso»²³⁶, né di dimostrare una tesi, come nel teatro di Brecht o nelle sacre rappresentazioni medievali, ma deve mettere lo spettatore di fronte all'«impossibilità d'ogni soluzione»²³⁷. In ciò consiste, per Testori, come per Pirandello e per Pasolini²³⁸, la vera catarsi tragica, che non prevede risposte, ma solo l'«enucleazione d'una domanda (della “domanda”)²³⁹.

La disperata interrogazione sul senso dell'esistenza implica un confronto diretto con la materia e con i limiti umani, che avviene tramite la parola teatrale. Come Pasolini, che nello stesso anno aveva pubblicato il *Manifesto per un nuovo teatro*,

²³³ Cfr. *ivi*, p. 113.

²³⁴ Cfr. A. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori*, Milano, Mursia, 1983, p. 88.

²³⁵ G. Testori, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2023, p. 511.

²³⁶ *Ivi*, p. 517.

²³⁷ *Ivi*, p. 513.

²³⁸ Cfr. T. De Matteis, *La tragedia contemporanea: Pirandello, Pasolini e Testori*, Roma, Ponte Sisto, 2005, pp. 203-204.

²³⁹ G. Testori, *Opere scelte*, cit., p. 519.

Testori afferma la necessità di ritornare al teatro di parola, in un momento segnato dalle sperimentazioni avanguardistiche, che tendevano piuttosto a valorizzare gli aspetti performativi della rappresentazione²⁴⁰. La tragedia testoriana è allora un tentativo di «“verbalizzare” il grumo dell’esistenza»²⁴¹ tramite una parola «orrendamente (insopportabilmente) fisiologica»²⁴², un linguaggio materico e viscerale capace di immergersi nella «pasta buia e oscura dell’umana vicenda»²⁴³.

La centralità assoluta della parola teatrale si traduce nella predilezione di Testori per il monologo, «punto di partenza del teatro (e, quindi, il suo punto di caduta e d’arrivo)»²⁴⁴, che riporta il singolo personaggio al confronto con le questioni ultime dell’esistenza. Il modello greco, con il suo carattere statico, risulta così il più adatto alla concezione monologica di Testori, che tuttavia riconduce anche il teatro elisabettiano a un «sistema di concentrazione monologante»²⁴⁵:

Mi pare evidente che nella tragedia greca la staticità tenti continuamente di sprigionare da sé il massimo di moto (nei doppi sensi: dell’abisso e dell’altezza) e che, viceversa, nella tragedia elisabettiana la furia dei movimenti miri sempre a raggiungere la sua propria stasi; diciam pure, la pace e la fermitudine della bara.²⁴⁶

Sebbene anche la tragedia elisabettiana abbia il suo nucleo fondamentale «nel sangue della nascita e dell’agonia, nel gemito del parto e della mente, nello strame (con la sua terribile attrazione) del punto di partenza e d’arrivo»²⁴⁷, la staticità della tragedia greca è più congeniale alla drammaturgia testoriana, che, già a partire da *La monaca di Monza*, mette spesso in scena una situazione limite, priva di possibilità di ulteriore sviluppo²⁴⁸. Il monologo consente infatti al singolo personaggio di confrontarsi non più con un deuteragonista, che Testori ritiene superfluo, ma direttamente con le questioni

²⁴⁰ Cfr. T. De Matteis, *La tragedia contemporanea: Pirandello, Pasolini e Testori*, cit., p. 203.

²⁴¹ G. Testori, *Opere scelte*, cit., p. 508.

²⁴² Ivi, p. 510.

²⁴³ Ivi, p. 509.

²⁴⁴ Ivi, p. 510.

²⁴⁵ Ivi, pp. 514-515.

²⁴⁶ Ivi, p. 515.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Cfr. A. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori*, cit., p. 96. Secondo Annamaria Cascetta, è soprattutto al gusto elisabettiano per l’orrore che Testori si ispira, sovvertendo gli schemi tradizionali della tragedia greca e di quella shakespeariana.

più profonde, ripetendo sempre la stessa invettiva disperata, «la stessa, antica, luminosa bestemmia»²⁴⁹.

Il teatro testoriano si configura quindi come un estremo tentativo, al limite dell'indicibile, di esprimere la verità della carne attraverso la parola, rispondendo così alla sfida lanciata dalla *Monaca di Monza*: «La carne fatica troppo a ridiventare parola. E poi se il verbo che abbiamo saputo esprimere dalle nostre ossa è solo questo che senso ha aggiunto a quel che già sapevamo?»²⁵⁰. Per Testori e i suoi personaggi, la dimensione tragica risiede nello sforzo della carne di trasformarsi nuovamente in verbo, compiendo un processo inverso e complementare all'incarnazione di Cristo²⁵¹, alla ricerca di un'impossibile redenzione attraverso la parola teatrale:

«Il faut tenter de vivre»: il teatro è un tentativo da fare giusto per le stesse incalcolabili ragioni. Che la risposta non venga, non autorizza a non tentare la domanda e a non provocare la sordità e la bocca chiusa dell'essere; del destino. Può darsi che, almeno nel punto dell'agonia, quella bocca si apra; ed esali da sé, non un concetto, ma un suono: il “verbo”²⁵².

La figura di Erodiade tra arte e letteratura

L'interesse di Testori per la figura di Erodiade ha le sue radici nel primo saggio che lo scrittore realizza in veste di critico d'arte, *Su Francesco del Cairo*, apparso su «Paragone» nel 1952. Francesco Cairo, pittore lombardo del Seicento, influenzato da Caravaggio, è infatti un riferimento imprescindibile per Testori, che vede nella sua pittura la stessa ossessione per la carne in disfacimento, attraversata dalla tensione dell'eros e della morte, che è il motivo dominante della sua produzione letteraria²⁵³. La qualità materica della tecnica pittorica di Cairo è in sintonia con la poetica che lo

²⁴⁹ G. Testori, *Opere scelte*, cit., p. 520.

²⁵⁰ Id., *Opere 1965-1977*, Milano, Bompiani, 1997, p. 565, cit. in T. De Matteis, *La tragedia contemporanea: Pirandello, Pasolini e Testori*, cit., p. 202.

²⁵¹ Si tenga presente come, già prima della conversione ufficiale, l'immaginario cristologico sia fondamentale per la poetica e l'opera di Testori. Cfr. A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2001, p. 10.

²⁵² G. Testori, *Opere scelte*, cit., p. 521.

²⁵³ Cfr. G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, cit., pp. 20-21.

scrittore elaborerà ne *Il ventre del teatro*, allontanandosi definitivamente dal neorealismo, per immergersi nella dimensione materiale dell'esistenza, invece di riprodurla attraverso i codici del naturalismo²⁵⁴. Tre tele di Cairo (la prima conservata alla Galleria Sabauda, la seconda alla Pinacoteca di Vicenza, la terza al Museum of Fine Arts di Boston) raffigurano con alcune variazioni Erodiade e la testa del Battista, ritornando più volte, come farà Testori, sullo stesso soggetto²⁵⁵. Il saggio del '52 si sofferma in modo particolare su questi tre dipinti, che sono per lo scrittore emblematici della dialettica tra attrazione e repulsione, tra eros e thanatos nella pittura cairese²⁵⁶. Testori suggerisce inoltre una progressione dalla tela di Torino, in cui la moglie di Erode, pur stravolta dalla passione per il profeta, tanto da inarcare la schiena con un'estrema torsione, è una figura tutto sommato composta, avvolta in un «insorgente classicismo»²⁵⁷, a quella di Boston, in cui un'Erodiade caravaggesca, quasi in preda a un'estasi mistica, afferra con le dita la lingua del Battista, sprigionando così un erotismo primordiale²⁵⁸.

Un'altra suggestione figurativa proviene da un famoso quadro di Caravaggio, molto amato da Testori, *La decollazione di san Giovanni Battista*, conservato a La Valletta, che ispirò la poesia *La decollazione di Malta* (1966). Nella prima redazione del testo era infatti presente un riferimento alla moglie del Tetrarca:

La bruma dell'Adda scivola
sull'oceano devastato;
il ventre d'Erodiade si dilata
sulle labbra croste dei dannati.²⁵⁹

Se il «ventre d'Erodiade» scompare nella versione definitiva, qui appare il «Verbo assassinato»²⁶⁰, la parola divina incarnata nel corpo del profeta, il cui supplizio prefigura la crocifissione di Cristo. In modo speculare, anche il sangue che scaturisce

²⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 22.

²⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 27.

²⁵⁶ Cfr. M. A. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, in «Arabeschi», 5 (2015), pp. 71-72.

²⁵⁷ G. Testori, *Opere scelte*, cit., p. 22.

²⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 73.

²⁵⁹ *Id.*, *Opere 1965-1977*, cit., p. 1507.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 437.

dal collo del Battista diventa parola, la firma del pittore («firma di sangue intrisa»²⁶¹), il quale iscrive così il suo nome nella carne morente del profeta²⁶². Similmente, Testori aspira a tradurre la materia in segno, in una «lettera abrasa»²⁶³, che scava nelle ferite dell'esistenza umana per scagliare la propria invettiva contro il nulla.

L'ispirazione figurativa è esplicitata all'inizio della prima versione del monologo *Erodiade*²⁶⁴, scritto tra il 1967 e 1968, e pubblicato nel 1969 presso Feltrinelli, nella collana "I narratori":

Il tuo corpo se ne sta giù, nella cisterna, ma la tua testa è qui, ai miei piedi, groppo osceno di carne sanguinante e marcia, pronta a ispirare per secoli le vendette dei maestri della seduzione e dell'arte, le loro insane ambiguità, i loro segreti e infami complessi, le forme dei loro colori che cercheranno sempre e sempre senza scampo d'imitare le croste della tua vera carne, i grumi veri e febbricitanti del tuo collo, le ombre umide e viola delle tue orbite senza senso e senza vita.²⁶⁵

Sebbene il richiamo alla tradizione iconografica giovannea sia piuttosto generico, è evidente il riferimento alla pittura di Cairo e Caravaggio, capaci di riprodurre le qualità reali della carne in putrefazione. L'ossessione per il motivo figurativo della testa recisa è confermata inoltre dai disegni a penna che Testori realizzò nel manoscritto originale, durante la stesura del monologo, poi esposti alla mostra *Testori: Erodiade e la testa del profeta*, al Centro Georges Pompidou di Parigi nel gennaio 1987. Lo scrittore stesso rappresenta così nei suoi disegni quel «groppo osceno di carne sanguinante e marcia», emblema di un'umanità prigioniera nel «carcere del sangue»²⁶⁶.

La prima rappresentazione di questa *Erodiade* avverrà solo nel 1991, a Milano, al teatro Out-Off, con la regia di Antonio Syxty e Raffaella Boscolo nella parte della protagonista, nonostante la rappresentazione al Piccolo Teatro di Milano fosse stata più volte annunciata negli anni Settanta. Nel frattempo, una seconda versione del testo (chiamata *Erodiade seconda* dall'autore) era stata messa in scena nel 1984 al Teatro di

²⁶¹ Ivi, p. 438.

²⁶² Cfr. M. A. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, cit., p. 74.

²⁶³ G. Testori, *Opere 1965-1977*, cit., p. 438.

²⁶⁴ Cfr. S. Rimini, *Incarnavazioni di eros nelle Erodiadi di Giovanni Testori*, in R. Alonge (a cura di), *L'impero dei sensi. Da Euripide a Ōshima*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, p. 304.

²⁶⁵ G. Testori, *Opere 1965-1977*, cit., pp. 571-572.

²⁶⁶ C. Bo, *Dentro la testa del Battista*, in Id., *Testori. L'urlo, la bestemmia, il canto dell'amore umile*, a cura di G. Santini, Milano, Longanesi, 1995, p. 65.

Porta Romana, a Milano, dal Teatro degli Incamminati, compagnia fondata dallo stesso Testori, che cura la regia dello spettacolo, con la collaborazione di Emanuele Banterle. Il monologo originale era stato rivisto per l'interpretazione di Adriana Innocenti, che aveva già recitato, l'anno precedente, come Gertrude in *Post-Hamlet*, anche alla luce dell'avvenuta conversione dell'autore. A parte i tagli, piuttosto consistenti, la novità più evidente è l'accentuazione del carattere metateatrale del testo²⁶⁷, a partire dalla didascalia iniziale, che viene sconfessata dalla seconda *Erodiade*:

Il trono? E quale? Adesso, potete vederlo anche voi: una sedia; come tutte le altre; o che, dall'altre, si differenzia solo perché tinta d'un allarmante color rosa dentifricio...

Nella nuova didascalia è detto espressamente così. Allarmante, affinché voi, all'aprirsi di questi poveri, destituiti velluti, vi potreste chiedere di che regno, o reggia, o recita si trattasse mai; e affinché l'ambiguità di quell'unica sedia, così colorata e collocata, là, dove, secondo la prima redazione, avrebbe dovuto alzarsi, enorme e barbarico, il trono, potesse determinare in voi qualche strano dubbio e qualche strana, sconosciuta paura...²⁶⁸

Il trono di Erodiade, nella prima versione «un relitto barbarico incrostato di pietre e di smalti»²⁶⁹, ricordo dello stile decorativo di Klimt o di Moreau, è sostituito da una semplice sedia, come se si assistesse a delle prove²⁷⁰. Soprattutto, la testa di Jokanaan non è più presente sulla scena, sia pure come oggetto «falsificato in creta e cartapesta dagli artigiani del trucco e dell'inganno»²⁷¹, ma è il pubblico ad assumerne metaforicamente il ruolo. Rivolgendosi direttamente alla platea, Erodiade può così provare a rompere la quarta parete, «questa immensa parete d'aria»²⁷², per stabilire un contatto immediato, fisico con il pubblico, che deve essere pronto a sostenere la sfida posta da tale identificazione²⁷³. Anche l'autore è chiamato in causa dall'attrice-Erodiade, che si mostra insofferente rispetto ai suoi arbitri, delineando un attrito

²⁶⁷ Cfr. G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, cit., p. 103.

²⁶⁸ G. Testori, *Opere 1977-1993*, Milano, Bompiani, 2013, p. 822.

²⁶⁹ Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 571.

²⁷⁰ Cfr. A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, cit., p. 31.

²⁷¹ G. Testori, *Opere 1965-1977*, cit., p. 572.

²⁷² Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 822.

²⁷³ Cfr. G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, cit., p. 103.

continuo tra il drammaturgo, l'interprete e il pubblico. Questo «cortocircuito», come lo ha definito Testori stesso in un intervento sul “Corriere della Sera” (20 ottobre 1984)²⁷⁴, mette a nudo i meccanismi della rappresentazione teatrale, rendendo lo spettatore consapevole del carattere fittizio dell'azione teatrale. Gli espedienti metateatrali sono del resto tipici di tutta la drammaturgia testoriana, e non dipendono solo dalla coscienza della crisi del teatro, come per Pirandello, ma soprattutto dal rifiuto delle convenzioni naturalistiche del dramma borghese²⁷⁵. Negando la sospensione dell'incredulità, Testori cerca di restituire alla rappresentazione teatrale il suo carattere rituale, pur trattandosi di un rito ormai «deturpato, stravolto, schiacciato, bestemmato»²⁷⁶. A rendere impellente la necessità di un teatro povero, libero da ogni artificio scenografico e da ogni forma di realismo convenzionale, è il coinvolgimento dell'autore come regista della rappresentazione, in un periodo, gli anni ottanta, a partire dal quale Testori sente l'esigenza di partecipare in prima persona alla messa in scena dei suoi testi, fino a recitare come attore²⁷⁷.

Più radicale è l'ultima delle metamorfosi di Erodiade nel teatro testoriano, che diventa *Erodiàs* nei *Tre lai*, pubblicati postumi nel settembre del 1994²⁷⁸. Il monologo in versi, sorta di imitazione parodica del genere poetico antico francese del *lai*, è collocato al centro del trittico femminile, di cui fa parte insieme a *Cleopatràs* e *Mater Strangosciàs*. Rispetto alla pagana Cleopatra e alla madre di Cristo, Erodiade rappresenta in modo ancora più esplicito che nelle precedenti versioni un personaggio purgatoriale, sospeso tra le pulsioni della carne, associate al paganesimo, o comunque al peccato, e la possibilità della redenzione spirituale, possibile solo con l'avvento della *Mater Strangosciàs*²⁷⁹. Sospeso è anche il suo destino, perché il suicidio che concludeva le due versioni di *Erodiade*, come pure il primo *lai*, è rimandato da *Erodiàs*, che rimane in un'attesa indefinita, lasciando la parola alla Madre Addolorata²⁸⁰. Questa Erodiade che vive il tormento della carne sul suo corpo, ormai completamente degradato e

²⁷⁴ L'articolo è riportato nella nota al testo di *Erodiade* (II), in G. Testori, *Opere 1977-1993*, cit., pp. 2046-2049.

²⁷⁵ Cfr. G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, cit., pp. 203-204.

²⁷⁶ G. Testori, *Opere 1977-1993*, cit., p. 2047.

²⁷⁷ Cfr. G. Taffon, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900*, cit., p. 112.

²⁷⁸ Il testo fu messo in scena da Adriana Innocenti alcuni mesi prima della pubblicazione, nel giugno 1994, al Salone degli Affreschi della Società Umanitaria a Milano.

²⁷⁹ Cfr. G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 82.

²⁸⁰ Cfr. *ibidem*.

animalizzato²⁸¹, ma pronto anche ad essere redento dalla grazia divina, realizza l'ideale che Testori vedeva nei dipinti di Cairo, evocati nel monologo:

il pittor che m'ha pittata,
un tempo tegnuto de Varese,
cotidie, invece, de Milano,
ha tutto comprendato:
la pelliccia de vulpis rossastra
sul seno silicato
m'ha, ecco, coi suoi pennelli, esso lui, gettata;²⁸²

La transizione dall'*Erodiade* di Vicenza, che trasuda sangue «fin dal pelo, appena scuoiato, che copre le spalle della regina»²⁸³, all'*Erodiade* di Boston, che tiene tra le dita la lingua del Battista, delinea un crescendo erotico, il cui esito è la rivelazione del «fondo di una materia *ab aeterno* dannata»²⁸⁴:

poi, nel più gloriant
e, insiem, funebrico gestare
m'ha in su la tela li fissata
et eternata;
il gestare con cui
la de te finguascia porca,
il spregiudicatissimo e gaudioso
tuo muscolo boccale
de fuora, sì, tirai
de fuor, ecco, incosi
e qui, sì qui, l'amai
intra le dida tutte invumidite
e incazzidente...²⁸⁵

²⁸¹ Cfr. A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, cit., p. 92.

²⁸² G. Testori, *Opere 1977-1993*, cit., p. 1931.

²⁸³ Così Testori nel saggio *Su Francesco del Cairo*, in Id., *Opere scelte*, cit., p. 23.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 1931.

Queste brevi descrizioni ecfrastiche non si limitano ad animare i dipinti, come già nel saggio del '52, secondo un procedimento tipico delle analisi di Roberto Longhi²⁸⁶, ma replicano anche la qualità materica della pittura di Cairo, attraverso un linguaggio altrettanto manierista e viscerale. L'eccentrico impasto linguistico, che Testori elabora a partire dall'*Ambleto*, di volta in volta rimodulato, permette infatti allo scrittore di realizzare l'ideale di una parola davvero fisiologica, «all'estremo del figurabile, dell'umanamente dicibile»²⁸⁷. L'uso degradato, spesso osceno o blasfemo, della lingua, su cui si tornerà nell'ultimo paragrafo, si accompagna ad anacronistici riferimenti alla geografia dell'alta Brianza, terra d'origine della madre di Testori, che traspongono la vicenda biblica in una dimensione concreta e familiare, non senza risvolti parodici, ma al tempo stesso metastorica e metateatrale²⁸⁸. *Erodiàs* è insomma una scarrozzante, come i personaggi della prima trilogia testoriana, ma è anche una figura archetipica del teatro di Testori, che ha scelto di includere nel suo testamento letterario, insieme a *Cleopatràs* e alla *Mater Strangosciàs*, questa portavoce di un'umanità dolente, in attesa della redenzione oltremondana²⁸⁹.

La ribellione della carne contro Dio

La prima versione di *Erodiade*, pubblicata poco dopo la dichiarazione di poetica del *Il ventre del teatro*, può essere letta come esemplificazione dei principi drammaturgici espressi nel breve saggio, un estratto del quale è riportato nel risvolto di copertina dell'edizione del 1969. Si tratta infatti del primo monologo scritto da Testori: l'impianto corale de *La monaca di Monza* lascia il posto a una protagonista monologante, Erodiade, che si rivolge alla testa mozzata di Jokanaan, chiamando in causa altri personaggi fuori dalla scena: Erode, Salomè, Cristo e perfino lo stesso autore:

²⁸⁶ Cfr. M. A. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, cit., p. 73.

²⁸⁷ G. Testori, *Opere scelte*, cit., p. 23.

²⁸⁸ Cfr. G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., p. 82.

²⁸⁹ Cfr. *ibidem*.

Perché non hai cominciato prima, meschino maestro delle seduzioni? Devo essere io, adesso, con tutto questo bisogno e questo desiderio di morte, a ricordarti che l'arte è, prima d'ogni altra cosa, misericordia e pietà? Tutti avrebbero dovuto vedere quant'ero grande, viva, scatenata nella felicità, potente e luminosa nella dedizione. Sarebbe bastato che tu avessi preso in mano le mie fila, non dico molto, ma qualche giorno, qualche notte o qualche ora prima. Sarebbe bastato che, invece d'immaginarlo e realizzarlo così, tu avessi deciso di cominciare questo verme tremendo con una parola che non fosse più mia, ma sua.²⁹⁰

L'invettiva di Erodiade contro lo scrittore è la ribellione del personaggio ai limiti angusti del monologo, al «blocco d'una situazione senza movimenti e speranze»²⁹¹, destinata a diventare nell'*Erodiade seconda* sempre più soffocante, attraverso una più marcata metateatralità. Testori sceglie infatti di eliminare la conflittualità tra i personaggi, presentando un'Erodiade innamorata del Battista, che si vendica contro di lui per essere stata respinta, e non per le accuse di immoralità mosse dal profeta. Se la passione non corrisposta per il profeta rimanda alla *Salomé* di Wilde, il monologo testoriano si riallaccia alla tradizione letteraria e iconografica più aderente alla narrazione evangelica, in cui la moglie di Erode ha un ruolo fondamentale nella decapitazione del Battista²⁹². Il precedente più vicino alla versione di Testori, oltre ai già citati dipinti di Cairo, è probabilmente *Hérodias* di Flaubert, in cui giganteggia, fin dal titolo, la sensuale e spregiudicata moglie del Tetrarca, insieme al suo doppio, la giovane Salomé. Quest'ultima non compare mai in scena nel monologo, proprio come Erode, il cui atteggiamento ambivalente nei confronti del Battista è trasferito in Erodiade, che vive nella sua carne il conflitto tra pulsioni erotiche e aspirazioni spirituali.

Tuttavia, l'originalità di Testori non risiede tanto nell'aver spostato nuovamente l'attenzione da Salomé alla madre, ma piuttosto nel rinarrare la vicenda della decapitazione del Battista a partire dal momento in cui è già avvenuta, affidando alla protagonista il compito di ricostruire gli avvenimenti precedenti²⁹³. In questo modo, Erodiade non può confrontarsi davvero con altri personaggi, ma solo scagliare le sue

²⁹⁰ G. Testori, *Opere 1965-1977*, cit., pp. 607-608.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² Cfr. A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, cit., p. 32.

²⁹³ Cfr. A. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori*, cit., p. 123.

invettive contro la testa muta di Jokanaan, vera e propria *figura Christi*, perché, come Cristo, presenza incarnata del Verbo divino²⁹⁴. Quello di Erodiade è quindi il dramma dell'umanità abbandonata da Dio – un *deus absconditus*, astratto e lontano –, che non ha altra prospettiva se non quella nichilista della morte:

Jokanaan, Giovanni, ultimo profeta, martire primo, precursore dei santi e della croce! La storia t'ha chiamato e ti chiamerà in questo e in altri modi, ma stasera, da qui, da questo trono di verità e di sangue, io ti chiamo col solo nome che sia ben tuo: maschio crudele e rabbioso del tuo cielo, del tuo Dio e del Cristo usurpatore e vendicativo; tu che desideravi il martirio; tu che lo cercavi, come un amante cerca le nudità più dolci e segrete dell'amato, tu che aspiravi a lasciare la tua anima ai trionfi del tuo messia; tu che, urlando, imprecavi e maledivi; tu che ti alzavi deciso e protervo nella tua nudità insopportabilmente casta; sei finito e ridotto anche tu, come tutti, alla legge idiota e crudele del niente.²⁹⁵

Nel ricostruire gli avvenimenti passati, Erodiade antepone le ragioni della carne al messaggio religioso di Jokanaan, ingaggiando «una lotta senza dimensioni e misure»²⁹⁶ con il Dio cristiano, che viene in ogni modo negato e bestemmiato. La bestemmia è per Testori l'unico gesto che permetta un rapporto autentico con il divino, perché implica un'interrogazione rabbiosa, una provocazione che costringe il Verbo a calarsi nella materia, a partecipare della natura peccaminosa della carne. L'invettiva blasfema di Erodiade, e di altri personaggi testoriani, chiede ragione a Dio delle contraddizioni dell'esistenza umana e del mistero dell'incarnazione. La moglie di Erode, infatti, non può più credere al proprio Dio, che pure le concedeva «ogni gioia e ogni libertà»²⁹⁷, né affidarsi al Dio cristiano, che «s'era strappato di violenza dal cielo»²⁹⁸, non potendo accettare il «connubio tra l'idea della grandezza, della potenza e dell'eterno, con le misere cosce e il misero ventre d'una donna»²⁹⁹ da cui era nato Cristo. Questa fusione tra divinità e creaturalità, inconcepibile per il mondo precristiano, è rifiutata da Erodiade

²⁹⁴ Cfr. R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, cit., p. 126.

²⁹⁵ G. Testori, *Opere 1965-1977*, cit., p. 571.

²⁹⁶ Ivi, p. 572.

²⁹⁷ Ivi, p. 576.

²⁹⁸ Ivi, p. 577.

²⁹⁹ Ivi, p. 578.

a maggior ragione dal momento che il cristianesimo mortifica le istanze del corpo, come esemplificato dal rigido ascetismo di Jokanaan³⁰⁰:

Bisognava che la tua voce, o la sua, se così vuoi che proclami, restasse verbo e voce. Bisognava che non prendessero la forma, la forza e la seduzione di ciò che vive nel sangue e nella carne, di ciò che lotta e si affanna nelle miserie e coi dolori per finire poi, a poco a poco, nella consunzione e nel niente.

Ma il dio che predicavi era questo. Questo il Dio che nutriva i tuoi digiuni e troncava in te ogni felicità e ogni bacio.³⁰¹

L'intento di Erodiade consiste quindi nel negare ogni possibilità che un simile Dio abbia senso di esistere, ribellandosi anche al drammaturgo, che mettendo in scena il suo monologo ha implicitamente aperto uno spiraglio di speranza³⁰². L'intero episodio biblico è reinterpretato come una sfida blasfema contro Dio, quando, dopo aver spiato il marito e la figlia mentre consumavano l'incesto, nell'intervallo tra la prima e la seconda parte, Erodiade svela il suo disegno:

Del resto, neppure in me è stato l'amore che m'ha spinto a farle quella proposta e a offrirle di diventar amante e regina, ma l'odio, il rancore e il disprezzo per il Dio sanguinante e mortale che ti muoveva nelle vene assieme al sangue e per la voce disumana e ripugnante che t'impastava le labbra, t'impediva d'accettare la mia gioia, la mia vita e i miei baci e consumava giorno per giorno, ora per ora, la mia stessa gioia, la mia stessa vita e i miei stessi baci; fin il mio Dio, sì; fin lui.³⁰³

La reale intenzione di Erodiade non era quella di vendicarsi del Battista, ma di provocare Dio, negando ogni possibilità di redenzione nel martirio del profeta, come in quello di Cristo, e affermando la preminenza dell'eros sulla religione. Il sacrificio di Jokanaan avrebbe dovuto essere il processo inverso all'incarnazione, il ritorno al «ventre» di Dio, attraverso la trasformazione della carne in «verbo, suono, parola»³⁰⁴, ma ciò è impossibile secondo Erodiade, perché implica paradossalmente la negazione

³⁰⁰ Cfr. T. De Matteis, *La tragedia contemporanea: Pirandello, Pasolini e Testori*, cit., p. 206.

³⁰¹ G. Testori, *Opere 1965-1977*, cit., p. 577.

³⁰² Cfr. T. De Matteis, *La tragedia contemporanea: Pirandello, Pasolini e Testori*, cit., p. 207.

³⁰³ G. Testori, *Opere 1965-1977*, cit., p. 603.

³⁰⁴ Ivi, p. 611.

della carne stessa, nel momento in cui il profeta rifiuta qualsiasi contatto corporeo con la regina. Nelle sue parole risuonano così quelle di Marianna de Leyva: «La carne fatica troppo a ridiventar parola», ma invece di invocare da Dio la liberazione («E allora, liberaci, Cristo! Liberaci!»³⁰⁵), la protagonista lo accusa di averla condannata per l'eternità a «un'oscura e buia dannazione»³⁰⁶.

Il confronto con Dio raggiunge il suo apice nella parte finale del monologo, nel momento in cui Erodiade si appresta a darsi la morte, con un gesto che rimarcherebbe la sua autonomia da ogni prospettiva trascendente, ma non trova il pugnale. La protagonista risponde allora al «ricatto» con un nuovo ricatto: chiede allo scrittore o a Dio di far apparire l'arma, come «ultima prova»³⁰⁷ che dimostrerebbe la realtà dell'incarnazione. A questo punto, si verifica l'unico vero colpo di scena del monologo: mimando i colpi del pugnale, Erodiade si ferisce davvero e il sangue inizia a sgorgare dal suo ventre, segno che la presenza divina non può manifestarsi come *deus ex machina*, ma solo nel mistero della carne³⁰⁸.

Il monologo si conclude con quella prospettiva nullificante con cui era iniziato:

Io non sono più Erodiade e nemmeno la sua parola. Sono, adesso, veramente e per sempre, l'ombra; anzi, per te e con te, sono l'umana bestemmia, l'inesistenza, la cenere, il niente.³⁰⁹

Erodiade può finalmente confondere sé stessa nel nulla indistinto della morte, resta però l'eco del suo urlo blasfemo a scuotere il vuoto, il disperato tentativo di «“verbalizzare” il grumo dell'esistenza».

La carne si fa parola: la lingua di *Erodiade* e di *Erodiàs*

La ricerca di una parola fisiologica, capace di esprimere lo spasmo della materia, nell'estremo tentativo di trasformare nuovamente la carne in verbo, come teorizzato ne

³⁰⁵ Ivi, p. 565.

³⁰⁶ Ivi, p. 611.

³⁰⁷ Ivi, p. 612.

³⁰⁸ Cfr. G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, cit., p. 102.

³⁰⁹ G. Testori, *Opere 1965-1977*, cit., p. 617.

Il ventre del teatro, attraversa tutta l'opera di Testori. Quando scrisse la prima versione di *Erodiade*, il drammaturgo non era ancora approdato all'elaborazione di quella lingua *pastiche*, che caratterizza la *Trilogia degli Scarrozzanti* e molti dei testi successivi, compresa *Erodiàs*. La lingua delle due *Erodiadi* è infatti l'italiano standard, con una prevalenza del registro alto, che nobilita la protagonista, elevandola al rango di eroina tragica³¹⁰. D'altra parte, rivelando i meccanismi della finzione scenica, Erodiade insiste nel sottolineare che il suo monologo è una recita, una ripetizione di ciò che è già avvenuto. La metateatralità, intrinseca alla drammaturgia testoriana, incrina così la possibilità di una rappresentazione che non sia scopertamente artificiosa, altrettanto artificiosa della lingua letteraria di Erodiade. Al tempo stesso, Testori imprime un ritmo impetuoso e trascinate al monologo, riuscendo nel «paradosso-miracolo di una sintassi estremamente sostenuta, da oratoria classica, eppure tutta, dal primo all'ultimo fiato, come gridata a perdifiato»³¹¹. Tutto il testo è in effetti una lunga invocazione alla testa muta di Jokanaan, ricca di allocuzioni ed esclamazioni³¹², tanto elaborata retoricamente quanto vana. In tal senso, l'incipit risulta paradigmatico dell'intero monologo: l'apostrofe a Jokanaan, seguita dagli appellativi che gli sono stati successivamente attribuiti e che lo legano a Cristo («ultimo profeta, martire primo, precursore dei santi e della croce»), diventa invettiva blasfema («maschio crudele e rabbioso del tuo cielo, del tuo Dio e del Cristo usurpatore e vendicativo»), per poi ricadere nel «niente»³¹³ della morte del profeta, che prefigura il suicidio finale.

L'assenza dell'interlocutore di Erodiade non fa che esasperare l'abbondanza verbale del suo monologo, facendo prevalere la funzione emotiva su quella conativa. I tormenti interiori della protagonista, lacerata dalla passione carnale, si traducono nell'uso frequente di ripetizioni, accumulazioni, costruzioni anaforiche e nell'aggettivazione ridondante³¹⁴. Il lessico vivido insiste sulla dimensione corporea, sulla corruzione della carne, sul sangue che unisce la passione di Cristo e la passione amorosa di Erodiade³¹⁵, la quale, non appena vede Jokanaan, si sente come fosse

³¹⁰ Cfr. G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., p. 129.

³¹¹ G. Raboni, *Introduzione*, in G. Testori, *Opere 1965-1977*, cit., p. XI.

³¹² Cfr. G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., p. 129.

³¹³ G. Testori, *Opere 1965-1977*, cit., p. 571.

³¹⁴ Cfr. G. Cappello, *Giovanni Testori*, cit., p. 68.

³¹⁵ Cfr. R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, cit., p. 131.

«inchiodata»³¹⁶ alle sue ossa. La devozione che il profeta dimostra per Cristo è spesso descritta in termini sensuali, in un groviglio inestricabile di amore e di sofferenza:

Era a lui, al tuo Dio di carne e di sangue, allo spettro repellente del tuo Cristo, alle sue spalle, al suo cuore e al suo stesso giovane e demente assassinio, che hai voluto e deciso di dedicare ogni tua forza e ogni tua ragione, ogni tuo istinto e ogni tuo pensiero; fin i sospiri; fin i sogni più segreti e indicibili; fin gli abbracci e i baci nel loro ostinato rifiuto a volersi realizzare e diventar carne che si fonde, s'ama, esulta felice per un attimo e poi si distrugge e muore.³¹⁷

Più raramente la protagonista si concede delle divagazioni liriche, sempre venate di tensione erotica, che tuttavia si ripiegano subito nella solita disperazione:

Le nubi si gonfiano; s'ingravidano di seduzioni e colori; sembrano spaccarsi come petali di rose colme d'una strana bellezza; ma tutto questo non dà nessuna luce e nessuna speranza; accresce solo il timore, il peso, la stanchezza e la paura.³¹⁸

Talvolta, invece, il linguaggio testoriano raggiunge la violenza della deformazione espressionista, come nella descrizione del manichino grottesco che sostituisce Salomè³¹⁹:

Era un fantoccio orribile; un manichino gonfio senza forma e colore. Mi fissava dai suoi occhi di smalto, feroce e insensato come un automa.

Il ventre e le cosce eran smangiate; qua e là, uscivan fuori groppi di paglia, di garza e di lana. Anche il cranio si mostrava completamente abraso. Quanto alle ciocche che ancora vi restavano, scendevan giù a pezzi, sulla nuca, sul collo e attorno alle spalle.³²⁰

³¹⁶ G. Testori, *Opere 1965-1977*, cit., p. 574.

³¹⁷ Ivi, p. 606.

³¹⁸ Ivi, p. 577.

³¹⁹ Cfr. G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., p. 129.

³²⁰ G. Testori, *Opere 1965-1977*, cit., p. 601.

Ancora più travolgente è la carica espressiva dei versi di *Erodiàs*, in cui l'italiano standard lascia il posto a una lingua impastata di termini dialettali, latinismi, forestierismi e neologismi:

Jokanslaàn!
Slanjokaàn!
Oi de ciamàt
me me trompando
inscì
o, eccuta, dumà
et in diretta andando:
Giuàn.
Oh me por nan!³²¹

La duplice storpiatura del nome biblico è emblematica di una parola che si deforma per incorporare in sé la realtà concreta, trasponendo la vicenda biblica nell'alta Brianza contemporanea. L'uso del dialetto brianzolo non è solo funzionale a un abbassamento stilistico, in parte controbilanciato da termini dell'italiano aulico (ad esempio, «reina» e «ruina»³²², in rima, nei versi successivi), ma è legato, come si accennava prima, alla terra d'origine della madre di Testori. Attraverso il dialetto materno, lo scrittore conferisce un carattere familiare, quasi elegiaco, alla lingua eteroclita di *Erodiàs*, tanto che il Battista è chiamato affettuosamente «Giuàn»³²³. D'altra parte, la componente dialettale non può che produrre delle escursioni stilistiche con effetto parodico, a cui contribuiscono anche i numerosi anacronismi:

lassar le banche mie,
le servitù, gli s-ciavi,
i bar, le pizzerie,
le saune,
le biuti-rum,

³²¹ Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 1915.

³²² *Ibidem*.

³²³ Cfr. G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., p. 82.

le discoteghe;³²⁴

La «dama squinternada»³²⁵ ha ormai perso la grandezza tragica delle prime due *Erodiadi*, la sua disperazione è più viscerale che esistenziale, esprimendosi in un linguaggio che fa spesso riferimento alla dimensione corporea³²⁶. Anche il lessico disfemico è funzionale alla rappresentazione di un personaggio degradato, consumato dal desiderio di possedere fisicamente Jokanaan, e per questo ancora più ostinato nel pronunciare la sua bestemmia:

A furia de ciavar
e reciavar
fatto t'arei veder
che la tua porca trinità
eva soltanto ballità!³²⁷

L'effetto comico prodotto dalla insolita commistione di registri alti e bassi è enfatizzato dalle rime, in maggioranza tronche e spesso bacciate, che rimarcano l'associazione tra parole dissonanti come «trinità», appartenente al lessico religioso, e la neoformazione «ballità»³²⁸. Tuttavia, l'abbassamento stilistico non implica un distanziamento ironico³²⁹, bensì un'immersione nella corruzione della carne, l'adesione totale a una materia bisognosa di redenzione. Erodiade sembra allora aver trovato il linguaggio adatto a esprimere i tormenti del suo corpo, e insieme la straziante creaturalità della condizione umana.

³²⁴ G. Testori, *Opere 1977-1993*, cit., p. 1936.

³²⁵ Ivi, p. 1915.

³²⁶ Cfr. S. Rimini, *Incarnavazioni di eros nelle Erodiadi di Giovanni Testori*, cit., p. 303.

³²⁷ G. Testori, *Opere 1977-1993*, cit., p. 1934.

³²⁸ Cfr. G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., p. 134.

³²⁹ Cfr. ivi, p. 135.

Conclusioni

Nelle pagine precedenti si è cercato di tracciare un percorso attraverso le riscritture del mito di Salomè, dalla ripresa ottocentesca del personaggio biblico fino alle riletture del secondo Novecento. Dall'analisi dei testi emerge una continuità tra le principali versioni ottocentesche del mito, pur nella loro peculiarità: sono infatti Heine, Mallarmé, Flaubert e Huysmans a fissare i caratteri principali di Salomè, danzatrice eterea e *femme fatale* orientale, simbolo della bellezza poetica o del pericoloso fascino femminile.

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, la danza di Salomè rivive nelle arti performative, mentre il mito letterario *fin-de-siècle* è ormai al tramonto. In questo passaggio fondamentale, come si è visto, la *Salomé* di Wilde, anche grazie all'adattamento operistico di Strauss, diventa il modello di riferimento per le successive riscritture del mito. Se il dramma può essere considerato a pieno titolo simbolista, per l'uso di un linguaggio sensuale e metaforico, ricco di suggestioni musicali, Wilde nondimeno si discosta dalla tradizione precedente, facendo di Salomè un'eroina tragica che sfida l'ordine di Erode per assecondare il suo desiderio erotico. L'idolo insensibile, non più solo *femme fatale*, ma anche vittima della passione amorosa, lascia così intravedere la propria umanità. In questo modo, il testo wildiano sviluppa uno dei motivi impliciti nell'episodio evangelico, ovvero il conflitto tra due istanze morali, tra le pulsioni del corpo, associate all'universo precristiano della corte di Erode, e la loro repressione, rappresentata dall'ascetismo di Iokanaan. Riscrivendo la vicenda biblica secondo la sua sensibilità, Wilde associa quindi definitivamente il personaggio alla dimensione dell'eros.

È da questa reinterpretazione del mito che Testori prende le mosse, pur scegliendo Erodiade come protagonista del suo monologo. La moglie di Erode, spesso confusa con la figlia Salomè, suo doppio più giovane, sembra avere molto in comune con l'eroina wildiana. Entrambe, infatti, si contrappongono tenacemente alla dimensione trascendente, di cui il Battista è il rappresentante, affermando struggermente la dignità

del loro desiderio. In *Erodiade*, tuttavia, l'ipnotico linguaggio simbolista lascia il posto a un'invettiva tumultuosa, una sfida rabbiosa rivolta contro Dio. Il personaggio testoriano, solo sulla scena, a decapitazione ormai avvenuta, chiama in causa la divinità, rimossa, del tutto o in parte, dalla tradizione ottocentesca legata a Salomè. Infatti, pur denunciando la lontananza irraggiungibile di Dio, Testori non può davvero escludere dalla rappresentazione letteraria la dimensione trascendente, come Flaubert o Wilde. Le inquietudini dell'Erode wildiano o flaubertiano, turbato dalle oscure profezie del Battista, non trovano posto in un monologo che mette in scena lo scontro diretto con la divinità assente. Del resto, questo corpo a corpo con Dio logora l'Erodiade testoriana, che di fronte all'impossibilità di dare senso alla propria esistenza, va incontro alla morte. Ma se la *Salomé* di Wilde veniva brutalmente uccisa da Erode, l'*Erodiade* testoriana dall'inizio alla fine del monologo rivendica il suicidio come una propria scelta, con l'intensità delle grandi figure tragiche.

Le due riscritture prese in esame confermano inoltre il legame della figura di Salomè-Erodiade con la dimensione visiva. I personaggi del dramma wildiano trasfigurano infatti la realtà attraverso delle immagini metaforiche, ricordando la densità simbolica dello stile decorativo di Gustave Moreau. Anche per Testori, critico d'arte e artista, il fascino dell'immagine gioca un ruolo importante nella scrittura, ma la suggestione figurativa proviene dal tanto amato barocco lombardo, piuttosto che dal decorativismo *fin-de-siècle*. Le *Erodiadi* di Francesco Cairo non solo ispirano un personaggio archetipico che attraversa tutta l'opera testoriana, ma sono anche un riferimento decisivo per la poetica dello scrittore. L'uso del colore nella pittura cairesca, che incarna la realtà invece di rappresentarla, funge infatti da modello esemplare per la scrittura di Testori, che ambisce a tradurre la carne in «verbo».

Bibliografia

- Agosti, Stefano. 2013. *La frase, il racconto. Le sperimentazioni di Flaubert nei Trois Contes*, Venezia, Cafoscarina.
- Apollinaire, Guillaume. 1967. *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard.
- Bairati, Eleonora. 1998. *Salomè: immagini di un mito*, Nuoro, Ilisso.
- Bazzocchi, Marco Antonio. 2015. *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, in «Arabeschi», 5, pp. 69-78.
- Beckson, Carl. 1970. *Oscar Wilde, the critical heritage*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Bellavia, Sonia e Lepore, Ilaria (a cura di). 2024. *Intorno a Salome. Arti performative e letteratura in Europa (1850-1950)*, Roma, Carocci.
- Bennett, Chad. 2010. *Oscar Wilde's Salome: Décor, Des Corps, Desire*, in «ELH», 77, 2, pp. 297-323.
- Bisicchia Andrea. 2001. *Testori e il teatro del corpo*, Cinisello Balsamo, San Paolo.
- Bo, Carlo. 1995. *Testori. L'urlo, la bestemmia, il canto dell'amore umile*, a cura di Gilberto Santini, Milano, Longanesi.
- Bohn, Willard. 2003. *Apollinaire, Salome and the Dance of Death*, in «French Studies», 57, 4, pp. 491-500.
- Bucknell, Brad. 1993. *On "Seeing" Salome*, in «ELH», 60, 2, pp. 503-526.
- Cappello, Giovanni. 1983. *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia.
- Caprioglio, Nadia. 2020. *Il mito di Salomè nella cultura russa*, in «CoSMo: Comparative Studies in Modernism», 16, pp. 115-126.
- Cascetta, Annamaria. 1983. *Invito alla lettura di Testori*, Milano, Mursia.
- Chiarini, Giuseppe. 1878. *Poesie di Enrico Heine*, Bologna, Zanichelli.
- Colombo, Laura. 2020. *Les séductions de l'ailleurs, entre littérature, musique et danse*, in «CoSMo: Comparative Studies in Modernism», 16, pp. 139-169.
- Corti, Claudia. *La luna rossa e il sole nero. Mito e rito nella Salome di Oscar Wilde*, in Delia Gambelli e Fausto Malcovati (a cura di), *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 137-158.
- Czyba, Lucette. 1983. *La femme dans le romans de Flaubert. Mythes et idéologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

- De Matteis, Tiberia. 2005. *La tragedia contemporanea: Pirandello, Pasolini e Testori*, Roma, Ponte Sisto.
- Décaudin, Michèle. 1967. *Un Mythe "fin de siècle": Salomé*, in «Comparative Literature Studies», 4, 1-2, pp. 109-117.
- Dijkstra, Bram. 1986. *Idols of Perversity*, Oxford, Oxford University Press. Trad. it. *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Milano, Garzanti, 1988.
- Raby, Peter (a cura di). 1997. *The Cambridge companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 118-142.
- Dottin, Mireille. 1989. *Laforgue fumiste: Salomé Floupette*, in «Romantisme», 64, pp. 17-28.
- Eigeldinger, Marc. 1984. *Huysmans interprète de Gustave Moreau*, in AA. VV., *Huysmans. Une esthétique de la décadence*. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, de 5, 6 et 7 novembre 1984, organisé par André Guyaux, Christian Heck, et Robert Kopp, pp. 203-212.
- Ellmann, Richard. 1987. *Oscar Wilde*, London, Hamish Hamilton. Trad. it. *Oscar Wilde*, Milano, Mondadori, 2000.
- Falzon, Alex R. 2007. *Le nozze alchemiche di Salomè. Oscar Wilde e la tradizione ermetica*, Ospedaletto (Pisa), Pacini.
- Flaubert, Gustave. 1962. *Trois Contes*, Milano, Mursia.
- Giaveri, Maria Teresa. 2019. *Il corteggio di Diana. Heine, Banville, Mallarmé, Valéry*, Pisa, ETS.
- Giaveri, Maria Teresa. 2020. *Itinerarium mentis in Herodiadem*, in «CoSMo: Comparative Studies in Modernism», 16, pp. 91-104.
- Gilbert, Elliot L. 1983. *"Tumult of Images": Wilde, Beardsley, and "Salome"*, in «Victorian Studies», 26, 2, pp. 133-159.
- Girdwood, Megan. 2021. *Modernism and the Choreographic Imagination. Salome's Dance after 1890*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Grande, Maurizio. 1994. *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*, Parma, Pratiche.
- Grojnowski, Daniel. 1996. *Le sujet d'À rebours*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Hannoosh, Michele. 1984. *Laforgue's Salomé and the Poetics of Parody*, in «Romanic Review», 75, 1, pp. 51-69.
- Heine, Heinrich. 1993. *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum, Deutschland. Ein Wintermärchen*, Kehl, SWAN Buch-Vertrieb GmbH.
- Huysmans, Joris-Karl. 2019. *Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard.

- Israel-Pelletier, Aimée. 1991. *Flaubert's Straight and Suspect Saints: The Unity of Trois Contes*, Philadelphia, Benjamins.
- Jacquet, Marie Thérèse. 1999. *Trois Contes ou plus*, Fasano-Paris, Schena-Didier Érudition.
- Knapp, Bettina. 1996-1997. *Herodias/Salome: Mother/Daughter Identification*, in «Nineteenth-Century French Studies», 25, 1/2, pp. 179-202.
- Kraemer, Ross S. 2006. *Implicating Herodias and Her Daughter in the Death of John the Baptizer: A (Christian) Theological Strategy?*, in «Journal of Biblical Literature», 125, 2, pp. 321-349
- Kultermann, Udo. 2006. *The "Dance of the Seven Veils". Salome and Erotic Culture around 1900*, in «Artibus et Historiae», 27, 53, pp. 187-215.
- Laforgue, Jules. 1980. *Moralités légendaires*, Paris-Genève, Droz.
- Lippert, Sarah. 2014. *Salomé to Medusa by Way of Narcissus: Moreau and Typological Conflation*, in «Artibus et Historiae», 35, 69, pp. 233-266.
- Mallarmé, Stéphane. 1992. *Poesie e prose*, Milano, Garzanti.
- Mallarmé, Stéphane. 1998. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- Maniglier, Patrice. 2020. *Penser avec Salomé. Variantes d'un symbole, du mythe à l'opéra*, in «CoSMo: Comparative Studies in Modernism», 16, pp. 127-138.
- Marchal, Bertrand. 2005. *Salomé entre verse et prose: Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, José Corti.
- Ogane, Atsuko. 2011. *Parcours du mythe d'Hérodiade: Ysengrimus, Atta Troll, Trois contes, Salomé*, in «Romantisme», 154, 4, pp. 149-160.
- Paduano, Guido. 2020. *L'arresto del tempo drammatico nella Salomé di Oscar Wilde*, in «CoSMo: Comparative Studies in Modernism», 16, pp. 105-114.
- Praz, Mario. 1948. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni.
- Raby, Peter. 1988. *Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Raby, Peter (a cura di). 1997. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rimini, Stefania. 2009. *Incarnavazioni di eros nelle Erodiadi di Giovanni Testori*, in Roberto Alonge (a cura di), *L'impero dei sensi. Da Euripide a Ōshima*, Bari, Edizioni di Pagina, pp. 293-307.
- Rinaldi, Rinaldo. 1985. *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*, New York, Pantheon Books. Trad. it. *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- San Juan, Epifanio. 1967. *The art of Oscar Wilde*, Princeton, Princeton University Press.

- Shewan, Rodney. 1977. *Oscar Wilde: Art and Egotism*, London, Macmillan.
- Showalter, Elaine. 1992. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London, Virago.
- Snodgrass, Chris. 2003. *Turning "The Monstrous Beast" into a Tragic Hero*, in Robert N. Keane, *Oscar Wilde: The Man, His Writings, and His World*, New York, AMS Press, pp. 183-196.
- Starobinski, Jean. 2004. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Milano, Abscondita, 2018.
- Stone, Jonathan. 2019. *Decadence and Modernism in European and Russian Literature and Culture. Aesthetics and Anxiety in the 1890s*, London, Palgrave Macmillan.
- Taffon, Giorgio. 1997. *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni.
- Taffon, Giorgio. 2005. *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900. Tecniche, forme, invenzioni*, Bari, Laterza.
- Taffon, Giorgio. 2011. *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, Roma, Bulzoni.
- Thomas, David Wayne. 2000. *The "Strange Music" of "Salome": Oscar Wilde's Rhetoric of Verbal Musicality*, in «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», 33, 1, pp. 15-38.
- Torrent, Céline. 2017 *Hérodiade, d'une danseuse «qui ne danse pas» au poème comme «écriture corporelle»*, in «Études Stéphane Mallarmé», 5, pp. 125-152.
- Testori, Giovanni. 1997. *Opere 1965-1977*, Milano, Bompiani.
- Testori, Giovanni. 2013. *Opere 1977-1993*, Milano, Bompiani.
- Testori, Giovanni. 2023. *Opere scelte*, Milano, Mondadori.
- Wilde, Oscar. 1998. *Salomè*, Milano, Feltrinelli.