

La genesi dell'opera

Come noto, gli ultimi vent'anni dell'Ottocento (l'età della *décadence*) stanno sotto il segno di Salomè. *L'Hérodiade* incompiuta di Mallarmé (1869 ca.) e *l'Hérodiade* di Flaubert (uno dei *Trois contes*, 1877) sono i punti di partenza di un percorso che attraverso le famose tele di Gustave Moreau dedicate a Salomè e commentate da Huysmans (*À rebours*, 1884) arriva al celebre dramma di Oscar Wilde, scritto in francese e rappresentato, dopo varie vicissitudini, a Parigi nel 1896.

Il tema è peraltro frequentato un po' da tutti (Banville, D'Annunzio, Jean Lorrain, Jules Laforgue, Apollinaire, Cocteau ecc.). Né va dimenticato che nel *Parsifal* wagneriano (1882) Klingsor cita Erodiade come una delle incarnazioni di Kundry (cfr. l'inizio del secondo Atto). A Berlino, la *pièce* di Wilde conobbe uno straordinario successo al Kleines Theater nel 1903 con la regia di Max Reinhardt (nella traduzione in tedesco di Hedwig Lachmann). Come si vede, il capolavoro di Richard Strauss trovò nutrimento in una quantità di versioni antecedenti di quello che va considerato un vero e proprio tema-mito della *fin-de-siècle*.

In un primo tempo, il compositore aveva pensato di musicare un adattamento in versi del dramma di Wilde: un libretto, insomma, messo a punto per lui dal poeta viennese Anton Lindner. Poi, però, con un gesto di grande consapevolezza e portata estetica, si rivolse direttamente al testo di Wilde nella traduzione tedesca già citata di Hedwig Lachmann. Di quest'ultima, pubblicata nel 1902 (in una edizione illustrata da Markus Behmer che imita quella inglese famosissima del 1894, con le illustrazioni

di Beardsley), possediamo un esemplare preziosissimo con le annotazioni autografe di Strauss, che riporta anche a margine le prime idee musicali che il dramma gli va suggerendo. I suoi interventi sul testo di Wilde sono sostanzialmente soltanto dei tagli che sfrondano e concentrano l'azione: ma tanto il *plot* quanto la veste verbale dell'originale vengono rigorosamente conservati. Si tratta di un modo di procedere assai simile a quello attuato da Debussy con il dramma di Maeterlinck da lui messo in musica: *Pelléas et Mélisande* (1902). Questa abolizione della mediazione librettistica, un passaggio obbligato e istituzionalizzato da secoli nel melodramma tradizionale, porta a quel tipo di teatro musicale tipicamente novecentesco che la critica tedesca ha denominato *Literaturoper*: la musica intona il testo letterario senza surrogarlo. Ciò cambia profondamente, è ovvio, il senso e la funzione della musica nel suo rapporto col dramma e troverà un nuovo punto d'arrivo nel *Wozzeck* di Alban Berg (1925). Per tornare a Strauss, egli volle curare personalmente la traduzione francese della sua opera, recuperando (il più possibile), appunto nel nuovo spirito



A SINISTRA
Il direttore austriaco
Ernst von Schuch. Ritratto
fotografico dal periodico
“Weltrundschau zu Reclams
Universum”, Leipzig 1902.

A DESTRA
Locandina della prima
rappresentazione alla
Königliches Opernhaus di
Dresda, 9 dicembre 1905.

della *Literaturoper*, il testo originale di Oscar Wilde. Nell'estate 1905, il compositore scrisse più volte al suo amico Romain Rolland per domandargli un aiuto: il suo problema era quello di adattare il francese di Wilde alle frasi musicali da lui scritte per la traduzione tedesca della Lachmann. “Si può sostituire *Comme la princesse Salomé est belle ce soir* (l'originale) con *Comme elle est belle ce soir, la princesse Salomé?*” (si tenga presente la prima frase dell'opera: “Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht...”).

La *Salome* di Strauss venne rappresentata per la prima volta a Dresda nel 1905 e fu un grande successo. Anche a Parigi (nel 1907) ottenne un esito estremamente favorevole. Recensendo l'opera sul “Figaro” Gabriel Fauré disse della partitura di Strauss che è come “un poema sinfonico con l'aggiunta delle parti vocali”, nel senso che la musica di Strauss porta ai limiti estremi la capacità rappresentativa e l'analisi sonora tipiche del poema sinfonico. La trama del suo tessuto leitmotivico è così densa e cangiante da rasentare l'*horror vacui* (in ciò procedendo all'opposto di Debussy, che chiamava quella di Strauss l'orchestra-cocktail). La forza icastica e la persistenza (metamorfica ma sempre riconoscibile) di alcuni motivi hanno qualcosa di ossessivo e di inquietante, che ben s'attaglia a un'opera che fa di un'isterica “vergine perversa” la sua protagonista. Basti pensare alle onnipresenti, nervose terze ascendenti, rapidissime, che ritornano sempre al punto di partenza e sembrano materializzare il desiderio tanto violento quanto inappagabile di Salome (con la ripetizione per quattro volte di questo intervallo si chiuderà l'opera); oppure alle famose quarte

discendenti associate a Jochanaan che si fissano nella memoria con un che di morboso e si caricano sempre più di un'ansia misteriosa. Non a caso questo tema riecheggia quando Salome (un momento-chiave) dice al profeta ormai ridotto a un capo mozzo che, guardandolo, sentiva una musica arcana: “Hörte ich geheimnisvolle Musik”: è una musica che sopravvive al personaggio che sembrava incarnarla e che dunque rinvia piuttosto a un Jochanaan fantasma o idea fissa di Salome. Viene in mente Des Esseintes (il famoso protagonista di *À rebours* di Huysmans) davanti all'*Apparition* di Gustave Moreau, il quadro che rappresenta Salomè ipnotizzata di fronte alla testa decapitata del profeta:

L'orribile testa fiammeggia, ancora sanguinante [...] Visibile solo a lei, Salomè non rivolge ad altri il suo sguardo spento, né a Erodiade che sogna il suo odio finalmente compiuto, né al tetrarca che, chino un po' in avanti, le mani sulle ginocchia, ansima ancora [...] Come il vecchio re, Des Esseintes, in preda alla vertigine, restava sgomento, annichilito davanti a questa danzatrice.

Emilio Sala (1959) è professore associato di Drammaturgia e Storiografia musicali presso l'Università degli Studi di Milano, membro del comitato scientifico della Fondazione Pergolesi Spontini e di quello dell'Edizione nazionale Giacomo Puccini, e direttore dei progetti di ricerca della Fondazione Rossini di Pesaro. Si occupa dei rapporti tra la musica e le varie forme di spettacolo, con particolare attenzione all'Ottocento romantico-popolare. È autore di numerose pubblicazioni. Il suo libro *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata* è uscito anche in traduzione inglese. Dal 2012 al 2015 è stato direttore scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani.