



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

FORME DEL SACRO

a cura di Raul Calzoni
ottobre 2010

MARCO SIRTORI

Mater Damnationis. Polittico drammaturgico per Erodiade

NORMA Salome – What a woman! What a part! The Princess in love with a Holy Man. [...]

GILLIS Honestly, it's a little old hat. They don't want that anymore.

Billy Wilder, *Sunset Boulevard*

Je décline l'honneur d'être un ange.

Marie Adelaide Deraismes

I. Una madre terribile

Danza Salomè, piegandosi sensuale all'ondeggiare malinconico dei fianchi. Ruota dapprima lenta e felina intorno al suo segreto virginale, incende poi mossa e flessuosa, per ampi giri, lo sguardo nero svagato e magnetico, e il ritmo si fa sempre più incalzante, come se la musica fosse schiava del moto ondoso della danzatrice e seguisse l'innalzarsi graduale e inarrestabile del desiderio. Ma, oltre i veli che si sollevano in volute impalpabili disegnando trasparenze aeree, nella penombra screziata dai fumi dell'incenso, accanto al Tetrarca, è la madre, Erodiade.

Questa è l'immagine che dell'episodio biblico di Salomè ci restituiscono la letteratura, il melodramma, le arti visive e coreutiche tra Otto e Novecento, momento nel quale il motivo trova la sua massima espansione – e inflazione – condensandosi attorno a un

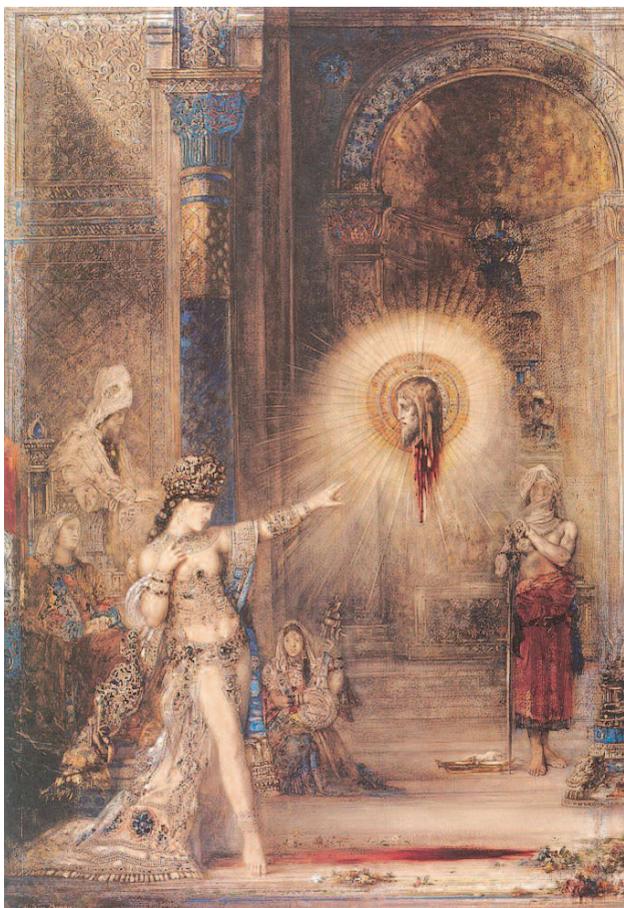


Fig. 1: Gustave Moreau, *L'Apparition*, 1875 ca, Parigi, Museo Gustave Moreau.

nucleo generatore che, sulla scorta di suggestioni nietzschiane, intreccia danza e scandalo. In primo piano sono la testa mozzata del Battista e il ballo della fanciulla. Erodiade, madre degenerata, se ne sta alle spalle della danzatrice, nell'attesa febbrile che il rito si compia e col rito si chiuda il suo progetto di vendetta. Così è nel celebre dipinto di Gustave Moreau, *L'Apparition* [Fig. 1], mentre nelle tele di Puvis de Chavannes, che fa del soggetto un "dramma pittorico religioso" (Lorandi, Pinessi 2010: 12), la moglie del Tetrarca è assen-

te. Dagli anni Sessanta dell'Ottocento le rielaborazioni operistiche (Jules Massenet, Richard Strauss) e letterarie (Mallarmé, Flaubert, Wilde, ma anche Banville, Lorrain, Lahor, Houssaye, Klingsor, Samain, Louÿs, Montesquieu, Zola, Fleischmann, Milosz, Kasprovicz) riducono parimenti il ruolo di Erodiade, che nei racconti evangelici è motrice e intermediaria della decapitazione del Battista, fino al punto di farne una presenza del tutto secondaria (Lorandi, Pinessi 2010: 25). In alcuni casi e, tra questi, nelle trasfigurazioni liriche di D'Annunzio (Finotti 1996), la regina viene assimilata a Salomè come prototipo della donna famelica e castrante (Pym 1989: 316-317), *diché* culturale sul quale grava un "carattere di incantesimo" rovinoso (Neuman 1981: 86). Siamo in una temperie che vede prevalere una creatività laica poco interessata a denunciare Erodiade come esempio di genitrice perversa, disposta a trascinare la figlia in una corsa forsennata al potere e in un esasperato, autodistruttivo annullamento del sé nelle sfrenatezze della libidine. Scartato il tema politico (il Battista come sobillatore della rivolta antiromana) e messo in ombra il vero movente dell'esecuzione capitale del profeta (l'accusa di adulterio scagliata contro alla regina), mutano radicalmente le dinamiche tra i protagonisti dell'episodio biblico, tanto da produrre nell'immaginario collettivo uno stereotipo che condiziona la lettura proposta da René Girard a fine Novecento (Girard 1984). Il critico francese proietta sul racconto evangelico un discorso ermeneutico fondato sul principio della triangolazione del desiderio: Salomè fa proprio il moto concupiscente della madre e a lei si sostituisce come principale agente di un sacrificio che, appellandosi alla complicità col lettore/spettatore, cancella lo scandalo e il conflitto. Dissente Françoise Meltzer: "Quello che c'è in gioco qui non è esattamente una duplicazione, come vorrebbe Girard, ma la differenza che crea l'ostacolo tra Salomè e la madre – la differenza corporale che esclude l'unità tra le due donne" (Meltzer 1984: 328).^{*} In altre parole, nel racconto evangelico Salomè non è

^{*} Dove non è indicata esplicitamente la fonte italiana, la traduzione è di Marco Sirtori.

che una pedina (Meltzer 1987: 34), un ingranaggio nella complessa narrazione biblica innervata da una “genealogia dell’incesto” che, suscitando nei personaggi una “paura dell’identico” (Meltzer 1984: 330), annulla ogni possibilità di sostituzione. La lettura critica di Girard, il quale omette dettagli rilevanti e finisce per fondere i personaggi in una massa indistinta (Meltzer 1984: 327), muove per analogia e su suggestione del processo mitopoietico degli artisti decadenti: procede per sineddoche, “decapita” la fonte biblica e si focalizza su due elementi, Salomè e la testa mozzata del Battista.

L’interpretazione di Girard resta nondimeno una buona chiave di lettura dell’esperienza decadente. Sottratta alle dinamiche conflittuali della fonte biblica, la figlia diventa il fantasma di un eros liberatorio, che si esprime nella danza lasciva e nel bacio voluttuoso impresso al capo reciso del profeta. Ma mette in ombra il vero scandalo della vicenda: la maternità mostruosa, degenerata e primitiva di Erodiade, che, *in cupiditatem infixata*, proietta sulla figlia la sua libido, la sete di potere e l’odio verso chi ne minaccia la reputazione e il favore popolare. La perdita non è da poco: la moglie del Tetrarca ha grande spessore tragico, capace com’è di dar voce al conflitto insanabile tra avidità di potere, sesso, amore materno e rivalità generazionale. A fine Ottocento l’assenza di Erodiade dalla scena è possibile, perché “ogni versione di Salomè deve focalizzarsi su una o su entrambe le donne” (Pym 1989: 312) e l’artista decadente, giocando con i vuoti e sulle reticenze connaturati a ogni topica (Barthes 1977: 9), può puntare sulla lievitazione degli aspetti erotici e scandalosi del racconto biblico. Attorno a questo nodo motivico decadente si è addensato il discorso critico negli ultimi trent’anni. Gli studi culturali hanno permesso di rileggere Salomè come figura del silenzio femminile, testimone dell’assenza della donna dalla storia e veicolo di un sensualismo riconosciuto come espressione, se non quintessenza, di una prospettiva “orientalista” (Thomas 1990; Koritz 1994); oppure la principessa appare come agente primo nel processo di feticizzazione del corpo testuale (Becker-Leckrone 1995) e oggetto privilegiato di un circocircolo efrastico condotto sull’asse Flaubert-Moreau-Huysmans (Pellerin 1985).

Questi studi lasciano in ombra la lunga e importante tradizione, che, dall’era barocca a tutta la prima metà dell’Ottocento, intrattiene un più stretto legame con i testi biblici, con la lettura erudita dell’episodio e con le leggende popolari. Sembra aver perso d’interesse la componente pedagogica sottesa al racconto evangelico, che pure informa tanto teatro italiano. Prima del *cluster salomeico* di fine Ottocento si profila una lunga sequenza di testi drammaturgici, costellazione non discreta, feconda di risultati e costante nel riconfermare la presenza della madre e il carattere accessorio e strumentale della figlia. È questo *corpus* a costituire una più radicata tradizione pedagogico-moralistica, che legge l’episodio biblico come *exemplum a contrario* della virtù materna, in una parabola che parte dall’interesse barocco per il tema erotico e tragico, con una decina di oratori o drammi sacri (Tintori 1993), attraversa i rigori della riforma teatrale settecentesca (Apostolo Zeno), per approdare al lavoro pienamente romantico di Silvio Pellico. Singolare che la tragedia pellichiana (*Erodiade*, 1830) sia stata posta a capostipite della genealogia tematica decadente (Pym 1989: 313). Il dramma si pone, al contrario, in perfetta linea di continuità con la tradizione precedente incentrata sulla riprovazione di Erodiade. Pellico, come vedremo, concepisce la tragedia nel quadro di un ritorno alla piena ortodossia cattolica, allorquando, scontato duramente il carcere dello Spielberg, delinea un progetto di rigenerazione morale fondato sulla funzione edificante della sua opera letteraria; la sua *Erodiade*, più che avviare una moda, recupera in chiave romantica un personaggio ampiamente sfruttato, tra Sei e Settecento, come veicolo di un chiaro messaggio morale.

2. Erodiade barocca

Nell’arco di un secolo, tra Sei e Settecento, la poesia sacra per musica riprende più volte l’episodio biblico di San Giovanni Battista e

condivide con le arti visive l'intento moralistico di fondo: il soggetto deve suscitare orrore e raccapriccio. Ma gli oratori, destinati all'esecuzione al di fuori della ritualità liturgica, nello spazio della religiosità laica delle confraternite, tendono a recuperare l'intero sistema segnico del testo biblico, con le sue reticenze e i suoi sottintesi. Se nelle arti visive si assiste a una progressiva condensazione del racconto evangelico in una sola immagine (Salomè con la testa mozzata del Battista) con la conseguente assimilazione di Erodiade alla figlia e persino a Giuditta (Bairati 1998: 44-48), i drammi sacri non rinunciano a un articolato sistema dei personaggi. Centrale è la figura del Battista, quasi sempre personaggio eponimo, mentre Erodiade, sua immediata antagonista, interviene in quanto funzionale a un impianto drammaturgico che, nel suo complesso, va inteso come prefigurazione *a minore* del martirio di Cristo: "tutto il testo [biblico] è attraversato dal peccato che provoca la morte del giusto, da una crescita del desiderio di possesso e dalla negazione della verità fino a soffocarne la voce che grida" (Bianchi 2006: 119).

Non che gli oratori seicenteschi si sottraggano del tutto alla grammatica narrativa elaborata dalle arti figurative, che privilegiano il momento della consegna della testa in ossequio al gusto barocco per una spettacolarità tutta giocata sull'orrore e sull'esecrazione. In ambito controriformista la decollazione del Battista diventa un soggetto ricorrente in quanto modello del nuovo eroismo richiesto ai martiri oppositori del protestantesimo (Bairati 1998: 132). Né va dimenticato che le confraternite, principali committenti dei drammi sacri per musica, erano solite avvalersi di apparati iconografici nelle quotidiane attività di proselitismo. Diffusa era la consuetudine d'accompagnare i condannati al patibolo mostrando loro, a fini consolatori, tavolette illustrate con scene di martirio: la passione di Cristo oppure - cosa che ci interessa più da vicino - la decollazione del Battista (Freedberg 2009: 18-23).

L'oratorio di Giovanni Battista Neri, *L'Erodiade* (1687), che chiude emblematicamente il secolo e costituisce una sorta di epitome delle sperimentazioni seicentesche, denuncia il richiamo alla tradi-

Fig. 2, a destra:
Guercino (Giovanni
Francesco Barbieri),
*Salomè riceve la testa
del Battista*, 1637,
Rennes, Musée des
Beaux-Arts.



Fig. 3, in basso:
Juan de Flandes, *La
vendetta di Erodiade*,
1496, Anversa, Museum
Mayer van den Bergh.



zione figurativa fin dalla copertina, fregiata da un'incisione, che nell'impostazione richiama la tela recente del Guercino [Fig. 2], ma pure traduce in chiave barocca il realismo macabro delle Salomè nordiche (Rogier van der Weyden, Pseudo-Bles, Hans Memling, Juan de Flandes [Fig. 3], Lucas Cranach il Vecchio). L'incisione, rudimentale nel disegno e semplificativa per il rigido schematicismo e la disposizione banalmente simmetrica delle figure, pone al centro il carnefice, di spalle, il dorso membruto e denudato, a reggere il capo reciso del Battista. Sulla destra è il corpo accasciato del profeta sovrastato da una figura maschile che esibisce l'arma del martirio. Sulla sinistra due donne assistono alla scena: l'una, in primo piano, palesemente meno giovane, regge con viso compiaciuto il vassoio

della macabra offerta, mentre la fanciulla alle sue spalle, quasi a lei abbandonata, esprime un vago ribrezzo. L'immagine, racchiusa in una cornice baroccamente irregolare arricchita da cinque canopi coronati da teschi infiammati, ribadisce il ruolo della madre, sola mandante dell'omicidio del profeta e responsabile della perdizione di sé e della figlia.

Il testo del Neri, convenzionalmente diviso in due parti senza separazione in scene, si sviluppa attraverso una serie di confronti tra la regina e i suoi difensori od oppositori. Erodiade gioca dapprima tutte le carte della seduzione col tiranno e vince la figlia alla propria causa; respinge poi le recriminazioni di Monima, legittima moglie d'Erode assetata di vendetta, e tiene a bada il Battista, al quale rinfaccia un progetto antitirannico: "Tu che figlio de' boschi / Ombra animata, e scheletro spirante / Reso molto men ch'uomo, e più che fiera / Poner l'argine ardisci / All'arbitrio de' Grandi" (Neri 1687: 15). La seconda parte dell'oratorio, occupata dal banchetto in onore di Erode, dalla danza di Salomè e dall'esecuzione capitale del Battista, vede la regina aprire i festeggiamenti con un'aria ("...il liquido rubino, / Tosto c'innondi il petto, / E naufragando il duol, nuoti il diletto", Neri 1687: 18), che pare una prefigurazione del brindisi della Lady Macbeth verdiana.

L'oratorio sei e settecentesco, salvo eccezioni, non prevede l'esecuzione scenica. Salomè non si muove e tanto meno può ballare. La prassi controriformista impone d'espungere dalle opere d'ispirazione biblica ogni elemento vistosamente profano (Bairati 1998: 129). Ma il testo viene predisposto in modo che la sensualità della fanciulla si esprima attraverso gli artifici retorici della vocalità barocca. Alla sua aria ("Col giro libero"), che descrive l'arabesco coreografico inteso a irretire Erode, risponde il "Testo", un coro introdotto a commento del gioco di seduzione subito dal tiranno ("Così col vago moto"). La danza diventa l'oggetto del baratto con la testa del profeta; ma Salomè è riluttante a chiedere il macabro dono e deve essere istruita da Erodiade, che a fatica la convince a perdersi nel suo sciagurato disegno e ad assumersi la delega della condanna. L'esecuzione capitale vede madre e figlia, ormai



Fig. 4, a sinistra: Andrea Ansaldo, *Salomè offre a Erodiade la testa del Battista*, 1620 ca., Genova, Musei di Casa Nuova, Palazzo Bianco.

Fig. 5, in alto a destra: Francesco Cairo, *Erodiade*, 1634-1635, Vicenza, Museo Civico.

"furie" simbiotiche, porgere "correndo" al carnefice l'arma mortale. La sfrenata violenza delle donne, espressione della spettacolarità postconciliare, trova voce nel commento crudelmente compiaciuto della regina:

ERODIADE Figlia, ecco recisa
 Quella pianta funesta,
 Ch'ombra facea alle delizie mie.
 Su le pubbliche vie resti in momenti
 Ludibrio del volgo...

(Neri 1687: 25-26)

L'oratorio si chiude esemplarmente all'insegna di una giusta punizione divina. Viene dapprima colpita la madre, secondo una leggenda che trova riscontro nelle tele di Andrea Ansaldo [Fig. 4] e Francesco del Cairo [Fig. 5]: Erodiade, in segno di vittoria, trafigge

selvaggiamente la lingua del Battista in quanto sineddoche della persecuzione diffamatoria subita, ma viene investita da un'esalazione mortale. Non men crudele fine è riservata a Salomè, precipitata, con la sua focosa lascivia, nelle acque ghiacciate di un lago; il senso ultimo del suo tragico destino viene esplicitato dal Testo, che risolve l'episodio in contrappasso: "tal morì qual visse" (Neri 1687: 28). Ma la parola definitiva è lasciata alla vera responsabile del delitto, la quale, dopo la lunga prolessi che narra il destino della figlia, termina i suoi giorni dannata:

ERODIADE Gela il sangue,
L'alma langue,
Disperata spiro, moro.
Chi mi toglie
Fra' le doglie
Il conforto del ristoro?

(Neri 1687: 28)

Al di là delle incongruità drammaturgiche e degli eccessi barocchi, l'oratorio di Neri, strettamente aderente al racconto biblico e alle rielaborazioni popolari del motivo, sbaraglia il campo da ogni ambiguità morale. Non è questo il caso del *Batista* musicato da Alessandro Stradella per l'Oratorio della Pietà dei Fiorentini di Roma ed eseguito per la prima volta il 31 marzo, Domenica di Passione, nell'ambito delle celebrazioni per l'Anno Santo 1675. L'oratorio, destinato a un ampio successo presso i contemporanei (Gianturco 1974/1975: 47), rappresenta un caposaldo nella storia musicale seicentesca. Stradella, compositore aperto alla sperimentazione d'inedite combinazioni orchestrali, crea una compagine musicale già articolata in concertino e concerto grosso (Smither 1977: 316; Jander 1968: 168-180; Gianturco 1971). La tavolozza timbrica permette al compositore di accostarsi al racconto biblico con grande finezza psicologica e di evidenziare le pieghe caratteriali e gli affetti cangianti delle *dramatis personae*. Il tutto a discapito della fedeltà al testo evangelico e al costo di un'incertezza morale, che molto de-

ve al testo firmato dall'abate Ansaldi e seguito nei dettagli dal compositore. Non solo manca la punizione finale delle donne, ché, anzi, trionfano i detrattori della virtù; ma l'intero oratorio pare congegnato come una rilettura su scala minore dell'*Incoronazione di Poppea* monteverdiana (1643): il dramma si conclude con l'esultanza di Salomè, ormai sicura d'aver conquistato il regno, e con la rassegnazione seneciana del giusto, un Battista capace di dar voce suadente al tenero patetismo stradelliano ("lo per me non cangerei"). La vaghezza moralistica, o, piuttosto, l'irrisolta diffrazione tra bene e male espressa dal duetto finale di Salomè ed Erode, animati la prima da una gioia incontenibile, da perplessità angosciosa e terrore il secondo, è conseguente alla scelta drammaturgica di ridurre fortemente la figura della madre. Erodiade interviene prima della figlia, ma canta in tutto una sola aria ("Volino pure lontani dal sen") contro le quattro di Salomè, alla quale è anche affidato il compito di chiudere le due parti dell'oratorio in duetto con il tiranno. Ma con la sua aria iniziale, canto di metamorfosi e d'augurio, è la madre a innescare un meccanismo di perdizione teso a contrastare il processo rigenerativo promosso dal Battista. Erodiade, che maneggia sullo sfondo limitandosi a intervenire nei recitativi e nei pezzi d'insieme, al momento opportuno è pronta a dare una svolta risolutiva al percorso di dannazione che coinvolge la figlia ("chiedi sol del Battista il teschio altero"). In primo piano è sempre Salomè: l'aria di Erodiade, con i suoi lenti, sensualissimi melismi e il fine patetismo barocco, istruisce la principessa e la rende capace di sviluppare le sue armi di seduzione vocale toccando vette che vanno dal rarefatto lirismo della prima aria ("Sorde Dive ch'ai mortali"), alle squisite movenze ternarie dell'aria di danza intonata al banchetto ("Vaghe ninfe del Giordano"), a una richiesta di morte impudicamente lasciva ("Regnatore glorioso, di tue promesse"), all'implorazione emotivamente esaltata che conquista Erode ("Queste lagrime e sospiri"). In questo dispiagare le armi retoriche dell'arte canora seicentesca Salomè tradisce un astuto piano d'adescamento non scevro da sottintesi politici, tanto che nel finale la fanciulla può esprimere, quasi Poppea

rediviva, la soddisfazione per il potere conseguito. Ammantata del fascino arcanamente incantatorio che i contemporanei attribuiscono alla musica dello Stradella, Salomè s'imparenta alle maghe operistiche coeve, che, grazie alla perenne modulazione degli affetti e all'elegante metamorfosi delle linee melodiche, stregano l'uditorio con grazia ambigua (Starobinski 2007: 11-13).

3. Apostolo Zeno e l'Erodiade riformata

A queste intemperanze barocche risponde, a più di cinquant'anni di distanza, Apostolo Zeno con un dramma sacro per le note di Antonio Caldara, *Il Batista*, eseguito a Vienna nel 1727 e pubblicato nelle *Poesie sacre e drammatiche* nel 1735. Offerto "alla pietà e religione dei sovrani" (Carlo VI ed Elisabetta Cristina), il volume è banco di prova di un dichiarato programma di riforma, operazione che, secondo Gian Rinaldo Carli, consacra Apostolo Zeno padre dell'oratorio settecentesco (Carli 1746: 13). Nella dedicatoria Zeno pone *in primis* una questione di "metodo" (Zeno 1735: qui e di seguito sempre s.p.): per evitare gli abusi dei suoi colleghi si propone di "maneggiare con più dignità ed artificio così sublimi argomenti", ovvero di attenersi a uno scrupoloso rispetto delle fonti bibliche. La scelta di forme estese in luogo delle consuete "ariette", il ricorso a uno stile dialogico forgiato "a imitazione di quello sacro" e, soprattutto, il severo rispetto delle unità aristoteliche mirano alla creazione di un'inedita forma di "musicale Tragedia". La poesia sacra non viene destinata alla rappresentazione, "ma al solo canto ordinata" (sulla questione, per altro dibattuta, si veda Smither 1979-1980: 88 e 97).

Nel *Batista* il poeta procede per giustapposizione di passi evangelici, citati puntualmente in margine al testo. Ai materiali primari (Marco e Matteo) vengono affiancati altri luoghi biblici e l'*auctoritas* di Giuseppe Flavio (*Delle Antichità e guerre giudaiche*). La tenuta morale del dramma viene garantita dai commenti di un discepolo

del profeta, che, accompagnato da un coro, assiste alle scene private della reggia, interviene con una lunga invettiva contro i farisei ed esprime la sua salda riprovazione in un'aria di sdegno ("Ne le foreste Scitiche").

La fedeltà alle fonti riconferma la dimensione tragica di Erodiade, che nel dramma giganteggia come principale motore dell'azione. È lei ad aprire l'oratorio, in una scena che la vede confrontarsi con la figlia. A Salomè la regina chiede di indossare ricche vesti confacenti al suo stato: "...orna d'elette / gemme il candido seno e l'au-reo crine" (Zeno 1735: 225). La tradizione iconografica insiste sul contrasto tra il matronale abbigliamento di Erodiade, esaltata nella sua regalità, e le vesti dimesse e succinte di Salomè, che espongono il corpo allo sguardo concupiscente del Tetrarca. I ricchi panneggi della regina celano il decadimento fisico e occultano i segni della perdita di uno *status* fatalmente legato all'ascendente erotico esercitato sul tiranno. L'ornamento prezioso di Erodiade, marca del meretricio (Gombrich 1979: 61) ed emblema del potere mondano ("l'immagine stessa della regalità è sempre fossile e metallica", Di Stefano 1985: 67), rimanda anche a una dimensione magica e occulta, a una religiosità pagana e primordiale, intrisa nel sangue della morte e della lussuria, che la regina degli ebrei vede aggredita dalla nuova spiritualità annunciata dal Battista; le pietre, provenienti dalle viscere della terra e simbolo di un principio ctonio e uruborico, fanno di Erodiade e, per mandato, di Salomè, le rappresentanti di un culto dionisiaco minacciato dalla concezione cristiana della maternità.

È stato rilevato che nei drammi sacri dello Zeno le regine rappresentano il male: approfittano delle debolezze dei re "per renderli strumenti delle loro passioni" (Michieli 1930: 28). Ma nel *Batista* sulla passione prevale la motivazione politica, tanto che l'iniziale vestimento di Salomè si configura come prolessi di un'abdicazione generazionale. Ad apertura dell'oratorio la madre appare splendente nel suo apparato regale, ma afflitta da un dissidio interiore che ne dissolve l'antica bellezza. L'abito si rivela simulacro che mostra la natura convenzionale del rapporto tra immagine pubblica e

identità: "Non sempre è 'l più felice / Chi tal rassembra; e colorita guancia / copre, non toglie il mal che rode in petto" (Zeno 1735: 226). Viene così annunciato un tema ricorrente, di lì a poco ripreso nel dialogo tra Erode e Giovanni Battista. Il Tetrarca, perplesso circa il destino da riservare al mandante di Cristo, oppone l'arte della dissimulazione del tiranno alla libertà di parola del profeta. Ma spetta a Erodiade giocare il tutto per tutto sul fronte dell'inganno e della macchinazione politica.

La regina sente sfuggire il suo potere perché fondato su una femminilità ormai avviata a un declino rovinoso malcelato dal suo lussuoso apparato. Tutta l'azione viene da lei orchestrata con l'aiuto di Illel, un fariseo introdotto in funzione di cattivo consigliere, che la convince dell'opportunità di sbarazzarsi dello scomodo profeta una volta per tutte. Ma occorre convincere il titubante tiranno e i due diabolici alleati maneggiano su due fronti: "da me [Erodiade] con l'armi / d'industria femminil; da te [Illel] con quelle / di politico zelo" (Zeno 1735: 230). Zeno rispetta la dinamica a doppio movimento del racconto biblico: il sacrificio del profeta è prodotto dalla debolezza del sovrano, da una parte, dalla perfidia della regina, dall'altra (Schnackenburg 2002: 135-136).

La statura tragica di Erodiade cresce nella seconda parte dell'oratorio, quando, fallita la sua strategia seduttiva, la donna costringe la figlia a un dissennato patto di sangue. Nel fatale colloquio con Salomè la regina insiste sui legami carnali e sollecita nella fanciulla una perversa identificazione con la sua vergogna, macchia prodotta dalla campagna denigratoria del Battista, che ha violentemente denunciato il meretricio politico della regina:

ERODIADE Figlia, deh per quel sangue,
che ti scorre nel sen, parte del mio;
Se amore in te, se in te pietà si serra;
Del mio mal, del mio obbrobrio,
Obbrobrio e mal che tuo pur è, t'accenda
Sdegno, non che dolor...

(Zeno 1735: 245)



Fig. 6, in alto, a sinistra: Sebastiano del Piombo, *Salomè*, 1510, Londra, National Gallery.

Fig. 7, in alto a destra: Bernardino Luini, *Erodiade*, 1527-1531, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 8, a destra: Tiziano Vecellio, *Salomè con la testa del Battista*, 1530 circa, Roma, Galleria Doria Pamphilj.



Erodiade è ora, e fino in fondo, una grande madre terribile, tanto implacabile da non arretrare neppure di fronte alla reiterata ma debole ripulsa di Salomè, sintomo di una natura volta al bene ma facilmente plasmabile dal male: "Grave, o madre, nol nego, ed aspra cosa / Mi chiedi. Altra sperai, forse altra volli / (Te contenta) implorar grazia e mercede [per il Battista]" (Zeno 1735: 246). Nel ritratto della principessa domina il senso d'esitazione che ritroviamo nelle tele di Sebastiano del Piombo, Luini, Tiziano, Caravaggio, Caracciolo, Reni, Dolci [Figg. 6-12], dove la fanciulla regge il vassoio con la testa del Battista, ma distoglie la vista dall'oggetto orrendo o guarda evasiva lo spettatore come interrogandosi sul significato



Fig. 9, in alto: Caravaggio (Michelangelo Merisi), *Salomè con la testa del Battista*, 1609 ca., Madrid, Palacio Real.

Fig. 10, in basso: Battistello Caracciolo, *Salomè con la testa del Battista*, 1615-1620 circa, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 11, a sinistra: Guido Reni, *Salomè con la testa del Battista*, 1638-1639, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini.

Fig. 12, a destra: Carlo Dolci, *Salomè con la testa di San Giovanni Battista*, 1665-1670 ca., Londra, The Royal Collection.

e sulle conseguenze del sacrilego omicidio. La riluttanza della Salomè zeniana, ribadita anche dopo aver ottenuto la morte del profeta, fa della fanciulla una vittima disposta all'assunzione della colpa: "Di tale iniquità l'onta a me resti" (Zeno 1735: 247). L'impegno di fedeltà alle fonti bibliche non permette allo Zeno di chiudere, alla maniera dei suoi predecessori seicenteschi, con un'esemplare punizione delle colpevoli. Dopo l'addio al mondo da parte di Giovanni, riconfermato nella sua funzione di "Angelo e Precursore del gran Messia" (Zeno 1735: 253), è il coro dei discepoli a congedare lo spettatore con una formula analoga a quella impiegata dal Neri per le sue antieroine: "Tal visse, e tal morì l'uom santo" (ivi). L'intento pedagogico si assolve nella parabola esistenziale del profeta. Abbandonata al suo percorso di dannazione e corruzione degli innocenti, Erodiade permane nella memoria come epigono e angelo del male.

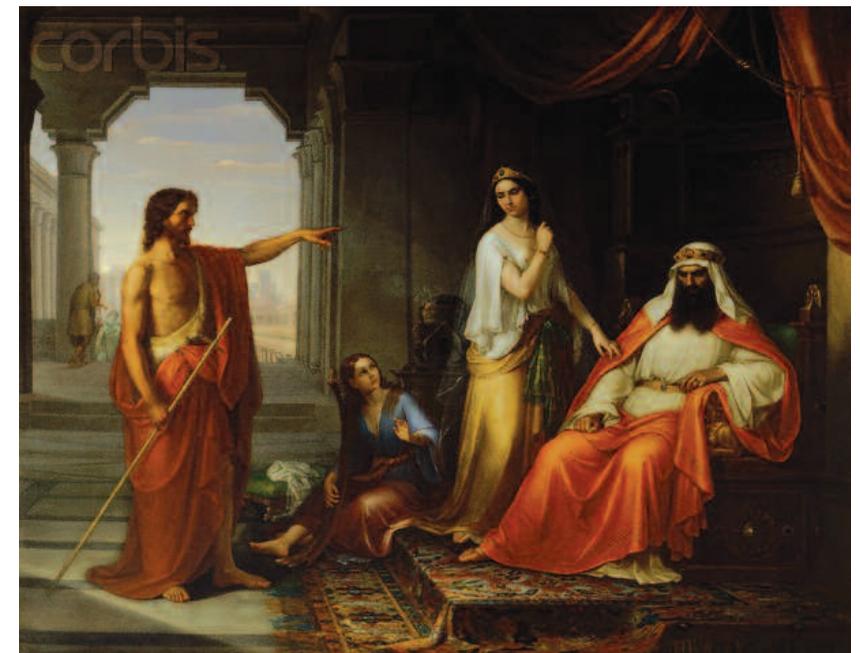
4. L'Erodiade romantica di Silvio Pellico

A questa e altre Erodiadi settecentesche si riallaccia il personaggio di Silvio Pellico (*Erodiade*, 1830), figura concepita con severi intenti educativi dopo l'approdo dell'autore a una piena ortodossia cattolica. La critica anglosassone ha voluto porre la tragedia a capostipite dell'interpretazione moderna del soggetto biblico sulla scorta di una lettura frettolosa o di seconda mano e senza tener conto che il testo, appartenente alla seconda stagione pellichiana, è improntato al rigido pedagogismo moralistico degli scritti di normativa etica (*Dei doveri degli uomini*); l'operazione del Pellico si affianca alla proposta narrativa del Tommaseo, che sceglie di sviluppare il motivo accanto a ben altri "esempi di generosità" cristiana (Tommaseo 1970). Componenti moderne della tragedia del Pellico andranno individuate nel fatale e inesorabile percorso di dannazione della regina, trascinata da un parossitico *Streben* verso il baratro della perdizione, in alcuni vistosi apporti dal melodramma romantico e nella concezione pellichiana della maternità.

L'autore dell'*Erodiade* s'inserisce in un *humus* culturale molto lontano dagli esiti sensualistici decadenti. Se la prima metà dell'Ottocento "è poco favorevole a Salomè" (Bairati 1998: 151), la madre riappare sporadicamente sulla scena letteraria e nelle arti visive, ma è lungi dall'essere la figura marginale che diverrà a fine secolo. Nel 1843 Paul Delaroche propone una *Salomè con Erodiade* [Fig. 13] dominata dalla simbiosi di madre-figlia: entrambe presentano il vassoio con la testa del Battista, ma vi è un gioco di sguardi divergenti; la regina, nell'ombra, sembra chiudersi in sé come vinta dall'ipnotica presenza del capo decollato, laddove Salomè, ritta, illuminata frontalmente di bellezza superba, volge gli occhi grandi e malinconici oltre lo sguardo dello spettatore. E ancora, nel 1846, Auguste Glaise (Lorandi, Pinessi 2010: 80) relega le due donne nell'angolo superiore sinistro del dipinto ma le allaccia in un inscindibile legame di dipendenza: la madre sorregge e guida la figlia fino al momento della presentazione della testa. Più vicina alla sensibilità del Pellico è la tela di Giuseppe Fattori [Fig. 14], che pone la

Fig. 13, a destra:
Paul Delaroche, *Salomè con Erodiade che regge la testa del Battista in un vaso di bronzo*, 1843, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.

Fig. 14, in basso:
Giuseppe Fattori, *Giovanni Battista rimprovera Erode alla presenza di Erodiade e Salomè che suona l'arpa*, post 1850, Firenze, già nella Reale Galleria antica e moderna.



coppia Erodiade-Battista al centro di una drammatica geometria di sguardi. Il profeta, il corpo leggermente arcuato all'indietro, nella tensione del gesto, addita la regina e le rivolge gli occhi acuti e penetranti come freccia; e freccia è l'indice che punta sulla donna, posta tra il Tetrarca, sprofondato sul trono e nei suoi torvi pensieri, e Salomè. La fanciulla, ai piedi della madre, interrompe il canto e protende la mano sinistra verso il profeta in un gesto di difesa della regina: da lei dipende e per lei teme. Erodiade, il braccio destro chiuso a schermo, il sinistro teso a cercare un appoggio precario nel corpo di Erode, risponde evasivamente alle occhiate del Battista e si fa asse della mostruosa trinità familiare del Tetrarca.

La tragedia di Pellico, pubblicata dapprima nel volume 183 della *Biblioteca ebdomadaria teatrale* dell'editore torinese Visaj (1830), compare nelle *Tre nuove tragedie* (1832) con dedica ai genitori e, in particolare, al padre, cui l'autore deve l'amore per il "bello intellettuale e per l'armonia che questo bello ha colla virtù" (Pellico 1832: 4). *Erodiade* viene pubblicata nel momento del ritorno agli affetti familiari. Pellico si riavvicina soprattutto alla madre, con la quale può ora condividere il fervore religioso: "...l'unione delle nostre intelligenze era perfetta [...] Le idee religiose divennero il subietto più frequente dei nostri colloqui" (Pellico 1851: 190). Sulla madre, "devotissima" e "abituata a porre d'accordo l'Evangelo col raziocinio" (Pellico 1851: 191), il tragediografo costruisce l'immagine femminile che campeggia nei *Doveri degli uomini*: "Ti sia quasi un Angiolo tutelare; ti sia quasi una viva espressione del comando divino per allontanarti da ogni viltà" (Pellico 1851: 343). Pellico fa propria una cultura diffusa, che a metà Ottocento celebra nella donna la funzione generativa e accuditiva e la riduce ad angelo del focolare (Bock 2008: 153). Con le *Tre nuove tragedie* il drammaturgo si propone di porgere ai lettori una poesia concepita "al vantaggio della Società" e a tal fine corroborata da "pensieri giusti ed affetti generosi" sull'universo muliebre (Pellico 1832: 4). Nelle protagoniste di *Leoniero* e *Gismonda*, a contraltare della

maternità esecrabile di Erodiade, offrirà "lo spettacolo d'un cuore magnanimo di donna, in lotta fra tremende passioni, e quell'impulso alla virtù che le anime grandi lasciano difficilmente estinguersi in loro" (Pellico 1832: 5). Secondo l'autore anche la tragedia d'argomento biblico va letta come un "dramma morale" costruito sul contrasto tra "la straripante volontà di potenza di Erodiade" (Pellico 1851: 1263), le legittime pretese di Sefora, prima moglie d'Erode, e la santità del Battista.

Il tragico titanismo della regina prende forma già nelle prime battute del dramma. Anima dilacerata, capace solo d'amare il Tetrarca d'amore "selvaggio, fremente", la donna si mostra insaziabile nei suoi pensieri di sangue e mai paga d'olocausti. Erodiade, tormentata dal suo passato peccaminoso e ansiosa verso il futuro, ripete ossessivamente e a vuoto un percorso di vendetta/orrore di se stessa/smania di pentimento/espiazione e pianto. Da questo cortocircuito psicologico non riesce a emanciparsi se non precipitando il suo destino nel confronto agonico col Battista. Unico a poter indicare una via d'uscita le pare il profeta, temuto e invocato come annunciatore di quell'Aspettato che solo potrà emettere l'estremo irrevocabile giudizio.

Nel primo incontro con la regina il Battista, nel tentativo di riportarla alla virtù, le ricorda la storia del suo traviamiento. Devotissima giovinetta, rassegnata piamente al primo matrimonio impostole dal padre, Erodiade si comporta come "santa moglie" (Pellico 1832: 190). Ma subisce la sorte di Parisina (Byron, Donizetti), vittima di crudele gelosia per aver pronunciato nel sonno il nome d'Erode Antipa. Vinta dapprima dallo sdegno, deve poi riconoscersi succube di un amore che la spinge a infrangere i santi precetti dettati dal Pellico nei *Doveri degli uomini* ("Per la moglie d'un cattivo marito, non v'è scelta; ella dee rassegnarsi a tollerarlo ed essergli fedele", Pellico 1851: 343). Erodiade ribalta il *cliché* della donna romantica pronta a farsi vittima innocente. Macchiatasi d'adulterio, la regina misura per la prima volta le soglie della condizione umana:

ERODIADE

È alcuno

Che misurar la virtù possa altrui,
 E asseverar che, ove cessò, capace
 Ancor fosse d'estendersi? Infinito
 È forse l'uom? Lo stanco peregrino,
 Perché, varcate molte balze, a terra
 Alfin si prostra, un infingardo è forse?

(Pellico 1832: 191-192)

Carnefice e vittima di se stessa, Erodiade è pienamente cosciente che, oltre il termine estremo della sua affannosa rincorsa al delitto, l'attende il baratro della dannazione eterna, al quale si sente attirata come per effetto di vertigine: "Alcune volte un mostro / Sembro a me stessa, e i miei delitti cerco, / E – dirtel deggio? – non li trovo, e nome / Darei lor di virtù" (Pellico 1832: 188). Ogni nuovo crimine è un tentativo di misurare sulla propria anima i confini della morale. Vana ricerca, perché la smania di peccare nasconde un male più profondo, un vuoto ontologico che invade il suo mondo alla vigilia dell'avvento di Cristo. Erodiade tenta inutilmente di venir a patti con la giustizia divina (Giovanni: "Dio vuole intiere le virtù; Dio intieri / D'iniquità vuol gli abbandoni", Pellico 1832: 205), ma, angosciata dal senso del limite, è incapace di accettare la rinuncia in quanto diminuzione della propria volontà e ostacolo a una romantica *Sehensucht* vissuta come brama di lussuria e potere.

La scena del banchetto, col corteggio di giovani musicisti e danzatrici, la vede di nuovo protagonista. I canti intonati dalle fanciulle e dalla figlia avviano in lei la reminiscenza di una perduta età felice ("O vive ricordanze!", Pellico 1832: 240) come accade a certe eroine donizettiane. Lo stesso Tetrarca riconosce in Salomè un fantasma della giovane Erodiade; per questo è la regina e non Salomè a poter chiedere "con gioia infernale" la testa del Battista. Nel suo parossismo omicida Erodiade manifesta i primi segni della follia e su lei si proietta l'ombra di Lady Macbeth: "In su le mani, / Sulle vesti, sul suol, sulle pareti, / Sulla mia figlia vedo sangue e ve-

do / Al mio cospetto irate larve, - ed una / Che più dell'altre m'atterrisce!" (Pellico 1832: 242).

Il confronto finale col profeta rivela l'oggetto inconscio della sua ricerca: "Non a te spetta il palesarmi / Qual mostro io sia: più di te il so. Ti chieggo / Se un termin v'ha che, oltrepassato, escluda / Dal perdono di Dio..." (Pellico 1832: 246). Il prezzo del perdono è già noto alla donna: un sincero pentimento e la rinuncia a ogni prerogativa terrena. Ma la sua volontà titanica non ammette deroghe. Nella sfida a Dio la morte d'un profeta non basta e alla decollazione di Giovanni va aggiunto un delitto ben più grave. Confessato l'assassinio di Sefora, Erodiade deve solo attendere che la figlia, scossa dalla visione raccapricciante della testa mozzata del profeta, cada folgorata da una mano invisibile. Così si compie il destino della regina. A lei si palesa infine l'estremo limite della morale pellicchiana: "Ogn'altro amore avanza / Amor di madre. – O fero Iddio! a me tutto / Fuor che la figlia togli" (Pellico 1832: 251). Maledetto Erode e il suo malaugurato amore, la regina apprende che l'unico contatto tangibile col nuovo Dio risiede in quell'estremo delitto che è lo snaturamento della sua maternità:

ERODIADE La figlia mia, la mia innocente figlia,
 A cui fu colpa avermi madre! In tante
 Iniquità chi mi sospinse? Iddio
 Chi mi trasse a schernir? chi alla secreta
 Speranza, che d'Iddio fossero vuoti
 E terra e cielo? – Oh me delusa! Ei v'era!

(Pellico 1832: 251-252)

Nel suo riesumare la regina degli ebrei per farne una *mater damnationis*, Pellico appare tanto più originale in quanto in controtendenza rispetto al melodramma di primo Ottocento, che sancisce l'abbattimento del padre, principio d'autorità (Portinari 1981), e celebra la santificazione della madre. Erodiade si affianca alla sola madre degenerata del belcanto romantico, Lucrezia Borgia (Donizetti da Hugo), responsabile della morte del figlio e destina-

ta a concludere la sua parabola tragica nell'autodannazione (Donizetti 1993: 722).

Ma nell'universo pellicchiano degli anni Trenta, dominato da una rigida adesione ai dogmi cattolici, il personaggio di Erodiade può trovar luogo soltanto in quanto funzionale a un'azione di proselitismo e di rigenerazione morale. Se il *progress* delittuoso della regina è un tentativo di negare l'esistenza del Dio ignoto dei cristiani, il suo fallimento preannuncia l'avvento di Cristo. Erodiade diviene nemica di Dio e mallevadore del male. Dopo la finale sconfitta la sua voluttà di dannazione, il folle proposito di varcare ogni limite della morale, da sfida al trascendente si fa programma autodistruttivo, brama di cancellazione di un nome macchiato dall'ignominia e dal disprezzo unanime: "Della vita / Il libro ecco dispiegarsi, e col sangue / Di Sefora e Giovanni Iddio cancella / eternamente il nome mio... " (Pellico 1832: 252). Così Erodiade porta a termine una ricerca romantica, che, nelle dimensioni modeste dell'arte tragica del Pellico ed entro i confini angusti della sua ortodossia cattolica, la avvicina agli eroi dello *Streben* goethiano (*Faust*) e byroniano (*Manfred*).

BIBLIOGRAFIA

- ANSALDI G. (1984), *San Giovanni Battista. Oratorio in due parti*, musica di A. Stradella, trascrizione e revisione F. Tasini, Cento, s.n.
- BAIRATI E. (1998), *Salomè. Immagini di un mito*, Nuoro, Illisso.
- BARTHES R. (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris.
- BECKER-LECKRONE M. (1995), "Salome: the Fetishization of a Textual Corpus", in *New Literary History*, a. XXVI n. 2, pp. 239-260.
- BIANCHI E. (2006), *Amici del Signore*, Gribaudi, Milano.
- CARLI G. R. (1746), "Discorso anedottico sull'indole del teatro Tragico", in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Simone Occhi, Venezia, t. XXXV.
- DI STEFANO E. (1985), *Il complesso di Salomè. La donna, l'amore e la morte nella pittura di Klimt*, prefaz. di Maurizio Calvesi, Sellerio, Palermo.
- DONIZETTI G. (1993), *Tutti i libretti*, a c. di E. Saracino, Garzanti, Milano.
- FINOTTI F. (1996), "Moda, Mito, Archetipo. Salomè e Erodiade in D'Annunzio", in *Lettere italiane*, a. IV n. 83, pp. 399-419.
- FREEDBERG D. (2009), *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure. Reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino.
- GIANTURCO C. (1971), "Caratteri stilistici delle opere teatrali di Stradella", in *Rivista italiana di musicologia*, n. 6, pp. 211-245.
- GIANTURCO C. (1974/1975), "The Oratorios of Alessandro Stradella", in *Royal Music Association, Proceedings*, n. 101, pp. 45-57.
- GIRARD R. (1984), "Scandal and the Dance. Salome in the Gospel of Mark", in *New Literary History*, a. XV n. 2, pp. 311-324.
- GOMBRICH E. H. (1979), *The Sense of Order. A Study in the Psychology of decorative Art*, Phaidon, Oxford.
- JANDER O. (1968), "Concerto grosso instrumentation in Rome in the 1670's", in *American Musicological Society Journal*, a. XXI n. 2, pp. 168-180.

- KORITZ A. (1994), "Dancing the Orient for England: Maud Allan's 'The Vision of Salome'", in *Theatre Journal*, a. LXVI n. 1, pp. 63-78.
- LORANDI BEDOGNI-PIETRI M., PINESSI O. (2010), *Salomè e Giovanni Battista. Immagini – iconografia dal XIX al XX secolo*, Ikonos, Treviolo.
- MELTZER F. (1984), "A Reponse to René Girard's Reading of Salome", in *New Literary History*, a. XV n. 2, pp. 325-332.
- MELTZER F. (1987), *Salome and the Dance of Writing. Portraits of Mimesis in Literature*, The University of Chicago, Chicago.
- MICHIELI A. (1930), "Le poesie sacre drammatiche di Apostolo Zeno", in *Giornale storico della letteratura italiana*, a. CXV nn. 283-284, pp. 1-33.
- NERI G. B. (1687), *L'Erodiade overo la morte di S. Giov. Battista*, Antonio Bosio, Venezia.
- NEUMANN E. (1981), *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Astrolabio, Roma.
- PELLERIN G. (1985), "J.-K. Huymans. Gustave Moreau, *Détail* (1884)", in *Etudes françaises*, vol. 21 n. 1, pp. 31-44.
- PELLICO S. (1832), *Tre nuove tragedie*, V. Batelli e figli, Firenze.
- PELLICO S. (1851), *Prose. Le mie prigioni con XII capitoli aggiunti. Addizioni alle Mie prigioni. Dei doveri degli uomini. Critica drammatica. Letteratura e morale. Racconti*, Felice Le Monnier, Firenze.
- PORTINARI F. (1981), "*Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale*". *Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, EDT musica, Torino.
- PYM A. (1989), "The Importance of Salomé: Approaches to a 'fin de siècle' Theme", in *French Forum*, a. XIV n. 3, pp. 311-322.
- SCHNACKENBURG R. (2002), *Vangelo secondo Marco*, Città Nuova, Roma.
- SMITHER H. E. (1977), *A History of the Oratorio*, vol. I: *The Oratorio in the Baroque Era, Italy, Vienna, Paris*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

- SMITHER H. E. (1979-1980), "Oratorio and Sacred Opera, 1700-1825: Terminology and Genre Distinction", in *Royal Musical Association Proceedings*, n. 106, pp. 88-104.
- STAROBINSKI J. (2007), *Le incantatrici*, EDT, Torino.
- THOMAS Y. (1990), "La valeur de l'Orient: l'épisode de la reine de Saba dans *La Tentation de saint Antoine*", in *Etudes françaises*, vol. 26 n. 1, pp. 35-45.
- TINTORI G. (1993), *Note sulla tradizione musicale di Salomè*, in BRUMANA B., CILIBERTI G. (a c. di), *Musica e immagine. Tra iconografia e mondo dell'opera. Studi in onore di Massimo Bogianckino*, Olschki, Firenze, pp. 198-208.
- TOMMASEO N. (1970), *Racconti biblici e meditazioni sui Vangeli*, a c. di G. Gambarin, Sansoni, Firenze.
- ZENO A. (1735), *Poesie sacre e drammatiche di Apostolo Zeno Istoric e poeta Cesareo, cantate nella Imperial Cappella di Vienna*, Cristoforo Zane, Venezia.