

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI



Salome

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI,
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci della Fondazione

**Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione Teatro Comunale di Bologna**

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

BARILLA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

ENI

EURODOCKS

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GRUPPO VILLA MARIA

ITER

LEGACOOP

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

UNIPOL ASSICURAZIONI

UNIPOL BANCA



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte, *Ravenna*

Roberto e Barbara De Gaspari, *Ravenna*

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*

Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*
Idina Gardini, *Ravenna*
Vera Giulini, *Milano*
Maurizio e Maria Teresa Godoli, *Bologna*
Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Alessandro e Claudia Miserocchi, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò
e Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni,
Rimini
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Associazione Viva Verdi, *Norimberga*
Banca Galileo, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Deloitte & Touche, *Londra*
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Viglienzona Adriatica, *Ravenna*



Richard Strauss assieme al figlio Franz e alla moglie Pauline, in una foto del 1908.

Salome

Dramma in un atto dall'omonimo poema di Oscar Wilde

nella traduzione tedesca di
Hedwig Lachmann

musica di
Richard Strauss

Il libretto

Salome

Musikdrama in einem Aufzug
nach Oscar Wildes *gleichnamiger Dichtung*

in deutscher Übersetzung von
Hedwig Lachmann

Musik von
Richard Strauss

(Boosey & Hawkes, London, vertreten durch Thomas Sessler Verlags-GesmbH, Wien, Musikverlag)

PERSONEN

Herodes

Herodias

Salome

Jochanaan

Narraboth

Ein Page der Herodias

Fünf Juden

Zwei Nazarener

Zwei Soldaten

Ein Cappadocier

Ein Sklave

Tenor

Mezzosopran

Sopran

Bariton

Tenor

Alt

vier Tenöre, ein Baß

Tenor, Baß

Bässe

Baß

Salome

Dramma in un atto
dall'omonimo poema di Oscar Wilde

nella traduzione tedesca di
Hedwig Lachmann

musica di
Richard Strauss

(Boosey & Hawkes di Londra, rappresentati a Vienna da Thomas Sessler Verlags-GesmbH, Edizioni Musicale)

PERSONAGGI

Erode

Erodiade

Salome

Jochanaan

Narraboth

Un paggio di Erodiade

Cinque Giudei

Due Nazareni

Due soldati

Un uomo di Cappadocia

Uno schiavo

tenore

mezzosoprano

soprano

baritono

tenore

contralto

quattro tenori, un basso

tenore, basso

bassi

basso

Traduzione italiana di Quirino Principe

Eine große Terrasse im Palast des Herodes, die an den Bankettsaal stößt. Einige Soldaten lehnen sich über die Brüstung. Rechts eine mächtige Treppe, links im Hintergrund eine alte Zisterne mit einer Einfassung aus grüner Bronze. Der Mond scheint sehr hell.

Erste Szene

Narraboth

Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!

Page

Sieh die Mondscheibe, wie seltsam sie aussieht. Wie eine Frau, die aufsteigt aus dem Grab.

Narraboth

Sie ist sehr seltsam. Wie eine kleine Prinzessin, deren Füße weiße Tauben sind. Man könnte meinen, sie tanzt.

Page

Wie eine Frau, die tot ist. Sie gleitet langsam dahin.

(Lärm in Bankettsaal.)

Erster Soldat

Was für ein Aufruhr! Was sind das für wilde Tiere, die da heulen?

Zweiter Soldat

Die Juden. *(trocken)* Sie sind immer so. Sie streiten über ihre Religion.

Erster Soldat

Ich finde es lächerlich, über solche Dinge zu streiten.

La scena rappresenta un'ampia terrazza nel palazzo di Erode, attigua alla sala dei banchetti. Alcuni soldati si sporgono dalla balaustra. A destra, un'imponente scalinata; a sinistra, sullo sfondo, una vecchia cisterna, chiusa tutt'intorno da una cancellata di bronzo dai riflessi verdastri. La luna irradia un vivo chiarore.

Scena prima

Narraboth

Com'è bella, questa notte, la principessa Salome!

Paggio

Guarda la luna, come pare strana! Come una donna che si alzi dal sepolcro.

Narraboth

Sì, è molto strana. È come una principessa con i piedi simili a colombe bianche. Si potrebbe pensare che danzi.

Paggio

Sembra una donna morta. Scivola nel cielo, lenta lenta.

(Frastuono nella sala dei banchetti.)

Primo soldato

Che razza di baccano! Chi sono queste bestie che urlano?

Secondo soldato

I Giudei. *(seccamente)* Fanno sempre così. Discutono della loro religione, e litigano.

Primo soldato

Trovo ridicolo accapigliarsi per simili cose.

Narraboth

(warm)

Wie schön ist die Prinzessin Salome heute abend!

Page

(unruhig)

Du siehst sie immer an. Du siehst sie zuviel an. Es ist gefährlich, Menschen auf diese Art anzusehn. Schreckliches kann geschehn.

Narraboth

Sie ist sehr schön heute abend.

Erster Soldat

Der Tetrarch sieht finster drein.

Zweiter Soldat

Ja, er sieht finster drein.

Erster Soldat

Auf wen blickt er?

Zweiter Soldat

Ich weiß nicht.

Narraboth

Wie blaß die Prinzessin ist! Niemals habe ich sie so blaß gesehn. Sie ist wie der Schatten eine weißen Rose in einem silbernen Spiegel.

Page

(sehr unruhig)

Du mußt sie nicht ansehn. Du siehst sie zuviel an. Schreckliches kann geschehen.

Die Stimme des Jochanaan

(aus der Cisterne)

Nach mir wird Einer kommen, der ist stärker

Narraboth

(con calore)

Com'è bella, questa sera, la principessa Salome!

Paggio

(inquieto)

La guardi continuamente. La guardi troppo. È pericoloso guardare una persona in quel modo. Può accadere qualcosa di terribile.

Narraboth

È tanto bella, questa sera!

Primo soldato

Il Tetrarca ha lo sguardo cupo, là nella sala.

Secondo soldato

Sì, ha lo sguardo cupo.

Primo soldato

Chi sta guardando?

Secondo soldato

Non lo so.

Narraboth

Com'è pallida la principessa. Non l'ho mai veduta così pallida. È come l'ombra di una rosa bianca in uno specchio d'argento.

Paggio

(molto inquieto)

Non devi guardarla così. Tu la guardi troppo. Può succedere qualcosa di terribile.

Voce di Jochanaan

(dalla cisterna)

Dopo di me verrà Uno più potente di me.

als ich. Ich bin nicht wert, ihm zu lösen den Riemen an seinen Schuh'n. Wenn er kommt, werden die verödeten Stätten frohlocken. Wenn er kommt, werden die Augen der Blinden den Tag sehen. Wenn er kommt, die Ohren der Tauben geöffnet.

Zweiter Soldat

Heiß ihn schweigen! Er sagt immer lächerliche Dinge.

Erster Soldat

Er ist ein heil'ger Mann. Und er ist sehr sanft. Jeden Tag, wenn ich ihm zu essen gebe, dankt er mir.

Ein Kappadozier

Wer ist es?

Erster Soldat

Ein Prophet.

Ein Kappadozier

Wie ist sein Name?

Erster Soldat

Jochanaan.

Ein Kappadozier

Woher kommt er?

Erster Soldat

Aus der Wüste. Eine Schar von Jüngern war dort immer um ihn.

Ein Kappadozier

Wovon redet er?

Io non sono degno neppure di sciogliere i lacci dei suoi calzari. Quando verrà, rifioriranno i deserti. Quando verrà, gli occhi dei ciechi vedranno la luce del giorno. Quando verrà, si apriranno le orecchie dei sordi.

Secondo soldato

Fatelo tacere! Quello che dice è ridicolo.

Primo soldato

È un sant'uomo. È un uomo di grande gentilezza. Ogni giorno, quando gli porto da mangiare, mi ringrazia.

Un uomo di Cappadocia

Chi è?

Primo soldato

Un profeta.

L'uomo di Cappadocia

Come si chiama?

Primo soldato

Jochanaan.

L'uomo di Cappadocia

Da dove viene?

Primo soldato

Dal deserto. Era sempre circondato da una schiera di giovani che lo ascoltavano. Imparavano la sua lezione.

L'uomo di Cappadocia

Di che cosa parla?

Erster Soldat

Unmöglich ist's, zu verstehn, was er sagt.

Ein Kappadozier

Kann man ihn sehn?

Erster Soldat

Nein, der Tetrarch hat es verboten.

Narraboth

(sehr erregt)

Die Prinzessin erhebt sich! Sie verläßt die Tafel. Sie ist sehr erregt. Sie kommt hierher. Ja, sie kommt auf uns zu.

Page

Sieh sie nicht an! Ich bitte dich, sieh sie nicht an!

Narraboth

Sie ist wie eine verirrte Taube.

Zweite Szene**Salome**

(tritt erregt ein)

Ich will nicht bleiben. Ich kann nicht bleiben. Warum sieht mich der Tetrarch fortwährend so an mit seinen Maulwurfsaugen unter den zuckenden Lidern? Es ist seltsam, daß der Mann meiner Mutter mich so ansieht. Wie süß ist hier die Luft! Hier kann ich atmen... Da drinnen sitzen Juden aus Jerusalem, die einander über ihre närrischen Gebräuche in Stücke reißen... Schweigsame, list'ge Ägypter und brutale, ungeschlachte Römer mit ihrer plumphen Sprache... Oh, wie ich diese Römer hasse!

Primo soldato

È impossibile capire quello che dice.

L'uomo di Cappadocia

È possibile vederlo?

Primo soldato

No, il Tetrarca lo ha proibito.

Narraboth

(agitatissimo)

La principessa si alza! Sta lasciando la tavola. È molto agitata. Viene in questa direzione. Sì, viene proprio verso di noi!

Paggio

Non la guardare! Ti prego, non guardarla!

Narraboth

È come una colomba sperduta.

Scena seconda**Salome**

(entrando, agitata)

Non voglio stare nella sala. Non voglio rimanere là. Perché il Tetrarca continua a guardarmi con i suoi occhi di talpa sotto le palpebre tremolanti? È strano che il marito di mia madre mi guardi in quel modo. Com'è dolce, qui, l'aria! Qui si respira... Là dentro ci sono Giudei di Gerusalemme che si sbranano per i loro culti e le loro cerimonie e altre simili buffonate... Silenziosi, astuti Egizi... e brutali, rozzi Romani con il loro goffo parlare... Oh, come odio i Romani!

Page

(zu Narraboth)

Schreckliches wird geschehn. Warum siehst du sie so an?

Salome

Wie gut ist's, in den Mond zu sehn! Er ist wie eine silberne Blume, kühl und keusch. Ja, wie die Schönheit einer Jungfrau, die rein geliebt ist.

Die Stimme des Jochanaan

Siehe, der Herr ist gekommen, des Menschen Sohn ist nahe.

Salome

Wer war das, der hier gerufen hat?

Zweiter Soldat

Der Prophet, Prinzessin.

Salome

Ach, der Prophet! Der, vor dem der Tetrarch Angst hat?

Zweiter Soldat

Wir wissen davon nichts, Prinzessin. Es war der Prophet Jochanaan, der hier rief.

Narraboth

(zu Salome)

Beliebt es Euch, daß ich Eure Sänfte holen lasse, Prinzessin? Die Nacht ist schön im Garten.

Salome

Er sagt schreckliche Dinge über meine Mutter, nicht wahr?

Paggio

(a Narraboth)

Può accadere qualcosa di terribile. Perché continui a fissarla?

Salome

Fa bene, vedere la luna! È come un fiore d'argento, freddo e casto. Sì, è come la bellezza di una vergine rimasta intatta...

Voce di Jochanaan

Ecco, il Signore è venuto, vicino è il Figlio dell'Uomo.

Salome

Chi era quello che ha gridato?

Secondo soldato

Il profeta, principessa.

Salome

Ah, il profeta! Quello che fa paura al Tetrarca?

Secondo soldato

Non sappiamo nulla di tutto questo, principessa. Quello che gridava qui vicino era il profeta Jochanaan.

Narraboth

(a Salome)

Volete che faccia venire qui la vostra portantina, principessa? La notte è bella nel giardino...

Salome

Dice cose tremende di mia madre, non è vero?

Zweiter Soldat

Wir verstehen nie, was er sagt, Prinzessin.

Salome

Ja, er sagt schreckliche Dinge über sie.

Ein Sklave

(tritt ein)

Prinzessin, der Tetrarch ersucht Euch, wieder zum Fest hineinzugehn.

Salome

(heftig)

Ich will nicht hinein gehn.

(Der Sklave geht ab.)

Ist dieser Prophet ein alter Mann?

Narraboth

(dringender)

Prinzessin, es wäre besser hineinzugehn. Gestattet, daß ich Euch führe.

Salome

(gesteigert)

Ist dieser Prophet ein alter Mann?

Erster Soldat

Nein, Prinzessin, er ist ganz jung.

Die Stimme des Jochanaan

Jauchze nicht, du Land Palästina, weil der Stab dessen, der dich schlug, gebrochen ist. Denn aus dem Samen der Schlange wird ein Basilisk kommen, und seine Brut wird die Vögel verschlingen.

Secondo soldato

Non riusciamo a capire quello che dice, principessa.

Salome

Sì, dice cose tremende di mia madre.

Uno schiavo

(entrando)

Principessa, il Tetrarca vi prega di rientrare nella sala e di partecipare alla festa.

Salome

(con impeto)

Non voglio rientrare!

(Esce lo schiavo.)

Questo profeta, è un vecchio?

Narraboth

(insistendo)

Principessa, sarebbe meglio rientrare. Concedete che io vi faccia strada!

Salome

(accalorandosi)

È un vecchio, questo profeta?

Primo soldato

No, principessa, è molto giovane.

Voce di Jochanaan

Non gioire, terra di Palestina, perché la verga di colui che ti ha percosso è spezzata. Poiché dal seme del serpente nascerà un basilisco, e la sua progenie divorerà gli uccelli.

Salome

Welch seltsame Stimme! Ich möchte mit ihm sprechen...

Zweiter Soldat

Prinzessin, der Tetrarch duldet nicht, daß irgendwer mit ihm spricht. Er hat selbst dem Hohenpriester verboten, mit ihm zu sprechen.

Salome

Ich wünsche mit ihm zu sprechen.

Zweiter Soldat

Es ist unmöglich, Prinzessin.

Salome

(immer heftiger)

Ich will mit ihm sprechen... Bringt diesen Propheten heraus!

(Der Sklave geht ab.)

Erster Soldat

Wir dürfen nicht, Prinzessin.

Salome

(tritt an die Cisterne heran und blickt hinunter)

Wie schwarz es da drunten ist! Es muß schrecklich sein, in so einer schwarzen Höhle zu leben... Es ist wie eine Gruft... *(wild)* Habt ihr nicht gehört? Bringt den Propheten heraus! Ich möchte ihn sehn!

Erster Soldat

Prinzessin, wir dürfen nicht tun, was ihr von uns begehrt.

Salome

Che strana voce! Vorrei parlargli...

Secondo soldato

Principessa, il Tetrarca non tollera che alcuno parli con lui. Persino al Sommo Sacerdote ha vietato di parlare con lui.

Salome

Desidero parlare con lui.

Secondo soldato

È impossibile, principessa.

Salome

(sempre più impetuosa)

Voglio parlare con lui... Tirate fuori questo profeta!

(Der Sklave geht ab.)

Secondo soldato

Non ci è consentito, principessa.

Salome

(si avvicina alla cisterna e getta uno sguardo al suo interno)

Com'è nero, qui dentro! Dev'essere orribile, vivere in una tana così nera... È come una tomba... *(selvaggiamente)* Non avete udito? Fate uscire il profeta! Voglio vederlo!

Primo soldato

Principessa, non ci è permesso fare quello che ci chiedete.

Salome

(erblickt Narraboth)

Ah!

Page

O, was wird geschehn? Ich weiß, es wird Schreckliches geschehn.

Salome

(tritt an den jungen Syrier heran, leise und lebhaft sprechend)

Du wirst das für mich tun, Narraboth, nicht wahr? Ich war dir immer gewogen. Du wirst das für mich tun. Ich möchte ihn bloß sehn, diesen seltsamen Propheten. Die Leute haben soviel von ihm gesprochen. Ich glaube, der Tetrarch hat Angst vor ihm.

Narraboth

Der Tetrarch hat es ausdrücklich verboten, daß irgendwer den Deckel zu diesem Brunnen aufhebt.

Salome

Du wirst das für mich tun, Narraboth, *(sehr hastig)* und morgen, wenn ich in meiner Sänfte an dem Torweg, wo die Götzenbilder stehn, vorbeikomme, werde ich eine kleine Blume für dich fallen lassen, ein kleines grünes Blümchen.

Narraboth

Prinzessin, ich kann nicht, ich kann nicht.

Salome

(bestimmter)

Du wirst das für mich tun, Narraboth. Du weißt, daß du das für mich tun wirst. Und morgen früh werde ich unter denn Muss'linschlei-

Salome

(scorgendo Narraboth)

Ah!

Paggio

Oh, che cosa accadrà? Qualcosa di terribile, lo so.

Salome

(si avvicina a Narraboth parlando gli sottovoce e animatamente)

Tu farai questo per me, Narraboth, non è vero? Ho sempre avuto un debole per te. Per me lo farai. Voglio soltanto vederlo, questo strano profeta. È sulla bocca di tutti. Credo che il Tetrarca abbia paura di lui.

Narraboth

Il Tetrarca ha formalmente proibito a chiunque di sollevare il coperchio di questo pozzo.

Salome

Tu farai questo per me, Narraboth, *(parlando assai veloce)* e domani, quando passerò nella mia lettiga sotto il portico degli idoli, *(sempre sottovoce)* lascerò cadere per te un piccolo fiore, un piccolo fiorellino verde.

Narraboth

Principessa, non posso, non posso.

Salome

(più decisa)

Tu farai questo per me, Narraboth. Tu sai che farai questo per me. E domani, di prima mattina, ti lancerò uno sguardo da sotto i veli di

ern dir einen Blick zuwerfen, Narraboth, ich werde dich ansehen, kann sein, ich werde dir zulächeln. Sieh mich an, Narraboth, sieh mich an. Ah! Wie gut du weißt, daß du tun wirst, um was ich dich bitte! Wie du es weißt! (*stark*) Ich weiß, du wirst das tun.

Narraboth

(*gibt den Soldaten ein Zeichen*)

Laß den Propheten herauskommen... Die Prinzessin Salome wünscht ihn zu sehn.

Salome

Ah!

(*Der Prophet kommt aus der Cisterne.*)

Dritte Szene

(*Salome, in seinen Anblick versunken, weicht langsam vor ihm zurück.*)

Jochanaan

(*stark*)

Wo ist er, dessen Sündenbecher jetzt voll ist?
Wo ist er, der eines Tages im Angesicht alles Volkes in einem Silbermantel sterben wird?
Heißt ihn herkommen, auf daß er die Stimme Dessen höre, der in den Wüsten und in den Häusern der Könige gekündet hat.

Salome

Von wem spricht er?

Narraboth

Niemand kann es sagen, Prinzessin.

Jochanaan

Wo ist sie, die sich hingab der Lust ihrer

mussola, Narraboth, ti guarderò, e forse ti sorriderò. Guardami, Narraboth, guardami! Ah, tu sai benissimo che farai ciò che ti chiedo! E come, se lo sai! (*con forza*) So che lo farai!

Narraboth

(*fa un cenno ai soldati*)

Fate uscire il profeta... la principessa Salome desidera vederlo.

Salome

Ah!

(*Il profeta esce dalla cisterna.*)

Scena terza

(*Salome, immersa in contemplazione di Jochanaan, indietreggia lentamente dinanzi a lui.*)

Jochanaan

(*con vigore*)

Dov'è lui? La coppa dei suoi peccati è ora colma! Dov'è colui che un giorno, dinanzi a tutto il popolo, morirà avvolto in un manto d'argento? Fatelo venire qui, perché possa udire la voce di colui che ha gridato il suo annuncio nel deserto e nelle case dei re!

Salome

Di chi sta parlando?

Narraboth

Nessuno saprebbe dirlo, principessa.

Jochanaan

Dov'è quella che ha ceduto alla lussuria dei

Augen, die gestanden hat vor buntgemalten Männerbildern und Gesandte ins Land der Chaldäer schickte?

Salome

(tonlos)

Es spricht von meiner Mutter.

Narraboth

(heftig)

Nein, nein, Prinzessin.

Salome

(matt)

Ja, er spricht von meiner Mutter.

Jochanaan

Wo ist sie, die den Hauptleuten Assyriens sich gab? Wo ist sie, die sich den jungen Männern der Ägypter gegeben hat, die in feinen Leinen und Hyacinthgesteinen prangen, deren Schilde von Gold sind und die Leiber wie von Riesen? Geht, heißt sie aufstehn von dem Bett ihrer Greuel, vom Bett ihrer Blutschande; auf daß sie die Worte Dessen vernehme, der dem Herrn die Wege bereitet und ihre Missetaten bereue. Und wenn sie gleich nicht bereut, heißt sie herkommen, denn die Geißel des Herrn ist in seiner Hand.

Salome

Er ist schrecklich. Er ist wirklich schrecklich.

Narraboth

Bleibt nicht hier, Prinzessin, ich bitte Euch!

Salome

Seine Augen sind von allem das Schrecklichste. Sie sind wie die schwarzen Höhlen, wo die Dra-

soi occhi, confessando i propri istinti dinanzi alle immagini virili dipinte sulle pareti, e che ha inviato ambasciatori nella terra dei Caldei?

Salome

(con voce atona)

Sta parlando di mia madre.

Narraboth

(d'impulso)

No, no, principessa!

Salome

(in tono stanco)

Sì, sta parlando di mia madre.

Jochanaan

Dov'è quella che si è concessa ai capitani d'Assiria? Dov'è quella che si è data ai giovani d'Egitto che sfoggiano delicate vesti di lino e preziosi giacinti e hanno gli scudi d'oro e i corpi d'atleti? Andate, comandate a lei di levarsi dal suo letto di turpitudine, dal letto del suo incesto, perché su quel letto ella possa accogliere le parole di colui che prepara la via al Signore e possa pentirsi dei suoi misfatti. E se anche non si pentirà, ditele di venire, poiché il Signore ha già in mano la sferza!

Salome

È terribile. È davvero terribile.

Narraboth

Non rimanete qui, principessa, ve ne prego!

Salome

Di tutta la sua figura, gli occhi sono la cosa più terribile. Sono come le buie caverne abitate dai

chen hausen! Sie sind wie schwarze Seen, aus denen irres Mondlicht flackert. Glaubt ihr, daß er noch einmal sprechen wird?

Narraboth

(immer aufgeregter)

Bleibt nicht hier, Prinzessin, ich bitte Euch, bleibt nicht hier.

Salome

Wie abgezehrt er ist! Er ist wie ein Bildnis aus Elfenbein. Gewiß ist er keusch wie der Mond. Sein Fleisch muß sehr kühl sein, kühl wie Elfenbein. Ich möchte ihn näher besehn.

Narraboth

Nein, nein, Prinzessin.

Salome

Ich muß ihn näher besehn.

Narraboth

Prinzessin! Prinzessin!

Jochanaan

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

Salome

Ich bin Salome, die Tochter der Herodias, Prinzessin von Judäa.

Jochanaan

Zurück, Tochter Babylons! Komm dem Erwählten des Herrn nicht nahe! Deine Mutter

draghi! Sono come i laghi neri in cui guizza la luna errabonda. Credete che parlerà ancora una volta?

Narraboth

(sempre più agitato)

Non rimanete qui, principessa; ve ne prego, non rimanete qui!

Salome

Com'è magro! Sembra una statua d'avorio. Sono certa che è casto come la luna. La sua carne dev'essere molto fredda, fredda come l'avorio. Vorrei guardarlo più da vicino.

Narraboth

No, no, principessa!

Salome

Devo guardarlo più da vicino.

Narraboth

Principessa! Principessa!

Jochanaan

Chi è questa donna che mi osserva? Non voglio i suoi occhi fissi su di me. Perché mi guarda con i suoi occhi d'oro sotto le palpebre luccicanti? Non so chi sia. Non voglio sapere chi sia questa donna. Ditele di andarsene! A lei non voglio parlare.

Salome

Io sono Salome, la figlia di Erodiade, principessa di Giudea.

Jochanaan

Indietro, figlia di Babilonia! Non avvicinarti all'eterno del Signore! Tua madre ha riempito la

hat die Erde erfüllt mit dem Wein ihrer Sünden
schreit zu Gott.

Salome

Sprich mehr, Jochanaan, deine Stimme ist wie
Musik in meinen Ohren.

Narraboth

Prinzessin! Prinzessin! Prinzessin!

Salome

Sprich mehr! Sprich mehr, Jochanaan, und
sag mir, was ich tun soll?

Jochanaan

Tochter Sodoms, komm mir nicht nahe! Viel-
mehr bedecke dein Gesicht mit einem Schleier,
streue Asche auf deinem Kopf, mach dich auf
in die Wüste und suche des Menschen Sohn!

Salome

Wer ist das, des Menschen Sohn? Ist er so
schön wie du, Jochanaan?

Jochanaan

Weiche von mir! Ich höre die Flügel des
Todesengels im Palaste rauschen...

Salome

Jochanaan!

Narraboth

Prinzessin, ich flehe, geh hinein!

Salome

Jochanaan! Ich bin verliebt in deinen Leib,
Jochanaan! Dein Leib ist weiß wie die Lilien
auf einem Felde, von der Sichel nie berührt.
Dein Leib ist weiß wie der Schnee auf den Ber-

terra con il vino delle sue libidini, e la dismisura
dei suoi peccati grida vendetta al cospetto di Dio.

Salome

Continua a parlare, Jochanaan, la tua voce è
come musica alle mie orecchie.

Narraboth

Principessa! Principessa! Principessa!

Salome

Parla ancora, continua a parlare, Jochanaan,
e dimmi: che cosa devo fare?

Jochanaan

Figlia di Sodoma, non ti avvicinare a me! Copri
piuttosto il tuo volto con un velo, spargi cenere
sul tuo capo, trova la via che conduce al deser-
to e cerca il Figlio dell'Uomo!

Salome

Chi è il Figlio dell'Uomo? È bello come te,
Jochanaan?

Jochanaan

Allontanati da me! Odo nel palazzo un fruscia-
re d'ali: l'angelo della morte...

Salome

Jochanaan!

Narraboth

Principessa, ti supplico, rientra!

Salome

Jochanaan! Sono innamorata del tuo corpo,
Jochanaan! Il tuo corpo è bianco come i gigli di
un campo non toccato dalla falce. Il tuo corpo è
bianco come la neve sui monti di Giudea. Le

gen Judäas. Die Rosen im Garten von Arabiens Königin sind nicht so weiß wie dein Leib, nicht die Rosen im Garten der Königin, nicht die Füße der Dämmerung auf den Blättern, nicht die Brüste des Mondes auf dem Meere. Nichts in der Welt ist so weiß wie dein Leib. (*zart*) Laß mich ihn berühren deinen Leib.

Jochanaan

Zurück, Tochter Babylons! Durch das Weib kam das Übel in die Welt. Sprich nicht zu mir. Ich will dich nicht anhör'n! Ich höre nur auf die Stimme des Herrn, meines Gottes.

Salome

Dein Leib ist grauenvoll. Er ist wie der Leib eines Aussätzigen. Er ist wie eine getünchte Wand, wo Nattern gekrochen sind; wie eine getünchte Wand, wo Skorpione ihr Nest gebaut. Er ist wie ein übertünchtes Grab voll widerlicher Dinge. Er ist gräßlich, dein Leib ist gräßlich. In dein Haar bin ich verliebt, Jochanaan. Dein Haar ist wie Weintrauben, wie Büschel schwarzer Trauben, an den Weinstöcken Edoms. Dein Haar ist wie die Cedern, die großen Cedern von Libanon, die den Löwen und Räubern Schatten spenden. Die langen schwarzen Nächte, wenn der Mond sich verbirgt, wenn die Sterne bangen, sind nicht so schwarz wie dein Haar. Des Waldes Schweigen... Nichts in der Welt ist so schwarz wie dein Haar. Laß mich es berühren, dein Haar!

Jochanaan

Zurück, Tochter Sodoms! Berühre mich nicht! Entweihe nicht den Tempel des Herrn, meines Gottes!

rose nel giardino della regina d'Arabia non sono bianche come il tuo corpo, non le rose nel giardino della regina, non i piedi dell'alba che cammina sulle foglie, né il seno della luna sul mare. Nel mondo, nulla è bianco come il tuo corpo. (*dolcemente*) Lascia ch'io lo tocchi, il tuo corpo!

Jochanaan

Indietro, figlia di Babilonia! Attraverso la femmina entrò il male nel mondo. Non mi parlare! Non ti voglio ascoltare! Ascolto soltanto la voce del Signore, del mio Dio.

Salome

Il tuo corpo è orribile. È come il corpo di un lebbroso. È come un muro calcinato dove sono strisciate le vipere, come un muro calcinato dove gli scorpioni hanno fatto il nido. È come un sepolcro imbiancato pieno di cose ripugnanti. È orrendo, il tuo corpo, è orrendo. Dei tuoi capelli sono innamorata, Jochanaan. I tuoi capelli sono come grappoli d'uva, come ciocche d'acini d'uva nera nei vigneti di Edom. I tuoi capelli sono come cedri, grandi cedri del Libano che fanno ombra ai leoni e ai predoni. Le lunghe notti nere, quando la luna si nasconde, quando le stelle tremano di paura, non sono nere come i tuoi capelli. Il silenzio del bosco... Nel mondo, nulla è nero come i tuoi capelli. Lascia ch'io li tocchi, i tuoi capelli!

Jochanaan

Indietro, figlia di Sodoma! Non mi toccare! Non profanare il tempio del Signore, del mio Dio!

Salome

Dein Haar ist gräßlich! Es starrt von Staub und Unrat. Es ist wie eine Dornenkrone auf deinen Kopf gesetzt. Es ist wie ein Schlangenknoten gewickelt um deinen Hals. Ich liebe dein Haar nicht. *(mit höchster Leidenschaft)* Deinen Mund begehre ich, Jochanaan. Dein Mund ist wie ein Scharlachband an einem Turm von Elfenbein. Er ist wie ein Granatapfel von einem Silbermesser zerteilt. Die Granatapfelblüten in den Gärten von Tyrus, glüh'nder als Rosen, sind nicht so rot. Die roten Fanfaren der Trompeten, die das Nah'n von Kön'gen künden und vor denen der Feind erzittert, sind nicht so rot wie dein roter Mund. Dein Mund ist röter als die Füße der Männer, die den Wein stampfen in der Kelter. Er ist röter als die Füße der Tauben, die in den Tempeln wohnen. Dein Mund ist wie ein Korallenzweig in der Däm' rung des Meers, wie der Purpur in den Gruben von Moab, der Purpur der Könige. *(außer sich)* Nichts in der Welt ist so rot wie dein Mund. Laß mich ihn küssen, deinen Mund!

Jochanaan

(leise, in tonlosen Schauder)

Niemals, Tochter Babylons, Tochter Sodoms...
Niemals!

Salome

Ich will deinen Mund küssen, Jochanaan. Ich will deinen Mund küssen...

Narraboth

(in höchster Angst und Verzweiflung)

Prinzessin, Prinzessin, die wie ein Garten von Myrrhen ist, die die Taube aller Tauben ist,

Salome

I tuoi capelli sono orribili! Sono irti, impastati di polvere e d'immondizia! Sono come una corona di spine sulla tua testa. Sono come serpenti annodati intorno al tuo collo. Non amo i tuoi capelli. *(con la suprema intensità della passione)* La tua bocca, desidero, Jochanaan. La tua bocca è come un nastro scarlatto su una torre d'avorio. È come una melagrana incisa da un coltello d'argento. I fiori di melograno nei giardini di Tiro, più fiammeggianti delle rose, non sono così rossi. I rossi clangori delle trombe che annunciano l'arrivo dei re e fanno tremare il nemico non sono rossi come la tua bocca rossa. La tua bocca è più rossa dei piedi di quelli che calpestano l'uva nei tini per farne uscire il vino. È più rossa dei piedi delle colombe che dimorano nei templi. La tua bocca è come un ramo di corallo nel crepuscolo del mare, come la porpora nelle cave di Moab, la porpora dei re... *(fuori di sé)* Nel mondo, nulla è rosso come la tua bocca. Lascia ch'io la baci, la tua bocca!

Jochanaan

(sottovoce, in tono spento, con un brivido)

Mai, figlia di Babilonia, figlia di Sodoma...
Mai!

Salome

Voglio baciare la tua bocca, Jochanaan. Voglio baciare la tua bocca...

Narraboth

(con suprema angoscia e disperazione)

Principessa, principessa, tu che sei come un giardino di mirra, tu che sei la colomba delle

sieh diesen Mann nicht an. Sprich nicht solche Worte zu ihm. Ich kann es nicht ertragen.

Salome

Ich will deinen Mund küssen, Jochanaan. Ich will deinen Mund küssen...

(Narraboth tötet sich und fällt zwischen Salome und Jochanaan.)

Laß mich deinen Mund küssen, Jochanaan.

Jochanaan

Wird dir nicht bange, Tochter der Herodias?

Salome

Laß mich deinen Mund küssen, Jochanaan!

Jochanaan

Tochter der Unzucht, es lebt nur Einer, der dich retten kann. Geh', such' ihn! *(mit größter Wärme)* Such' ihn! Er ist in einem Nachen auf dem See von Galiläa und redet zu seinen Jüngern. *(sehr feierlich)* Knie nieder am Ufer des Sees, ruf ihn an und rufe ihn beim Namen. Wenn er zu dir kommt, und er kommt zu allen, die ihn rufen, dann bücke dich zu seinen Füßen, daß er dir deine Sünden vergebe.

Salome

(wie verzweifelt)

Laß mich deinen Mund küssen, Jochanaan!

Jochanaan

Sei verflucht, Tochter der blutschänderischen Mutter. Sei verflucht!

Salome

Laß mich deinen Mund küssen, Jochanaan!

colombe, non guardare quest'uomo. Non dirgli queste parole. Non lo sopporto...

Salome

Voglio baciare la tua bocca, Jochanaan. Voglio baciare la tua bocca...

(Narraboth si trafigge e cade morto tra Salome e Jochanaan.)

Lascia ch'io baci la tua bocca, Jochanaan!

Jochanaan

Non hai paura, figlia di Erodiade?

Salome

Lascia ch'io baci la tua bocca, Jochanaan!

Jochanaan

Figlia della fornicazione, Uno solo fra i viventi può salvarti. Va', cercalo! Cercalo! *(con calda veemenza)* È in una barca sul mare di Galilea, e sta parlando ai suoi discepoli. *(con solennità)* Cadi in ginocchio sulla riva del mare e chiamalo: chiamalo con il suo nome. Quando verrà da te – egli viene a tutti coloro che lo chiamano – gettati distesa a terra, ai suoi piedi, e supplicalo di perdonarti le tue colpe.

Salome

(come disperata)

Lascia che io baci la tua bocca, Jochanaan!

Jochanaan

Sii maledetta, figlia di madre incestuosa! Sii maledetta!

Salome

Lascia ch'io baci la tua bocca, Jochanaan!

Jochanaan

Ich will dich nicht ansehen. Du bist verflucht, Salome. Du bist verflucht. Du bist verflucht!

(Er geth wieder in die Cisterne hinab.)

Vierte Szene

(Herodes, Herodias treten mit Gefolge ein.)

Herodes

Wo ist Salome, wo ist die Prinzessin? Warum kam sie nicht wieder zum Bankett, wie ich ihr befohlen hatte? Ah! Da ist sie!

Herodias

Du sollst sie nicht ansehen. Fortwährend siehst du sie an!

Herodes

Wie der Mond heute Nacht aussieht! Ist es nicht ein seltsames Bild? Es sieht aus, wie ein wahnwitziges Weib, das überall nach Buhlen sucht... wie ein betrunkenes Weib, das durch Wolken taumelt...

Herodias

Nein, der Mond ist wie der Mond, das ist alles. Wir wollen hineingehn.

Herodes

Ich will hier bleiben. Manassah, leg Teppiche hierher! Zündet Facklen an! Ich will noch Wein mit meinen Gästen trinken! Ah! Ich bin ausgeglitten. Ich bin in Blut getreten, das ist ein böses Zeichen. Warum ist hier Blut? Und dieser Tote? Wer ist dieser Tote hier? Wer ist dieser Tote? Ich will ihn nicht sehn.

Jochanaan

Non ti voglio guardare. Tu sei maledetta, Salome. Tu sei maledetta. Tu sei maledetta.

(Scende, ritornando nel fondo della cisterna.)

Scena quarta

(Entrano Erode, Erodiade e i loro cortigiani.)

Erode

Dov'è Salome? Dov'è la principessa? Perché non è ritornata al convito, come le avevo comandato? Ah! Eccola!

Erodiade

Non la devi guardare. La guardi continuamente!

Erode

Che strano aspetto ha la luna questa notte! Non vi sembra un'immagine bizzarra? Sembra una femmina folle che va cercando amanti dappertutto... una femmina ebbra che vaga tra le nubi, alla cieca...

Erodiade

No, la luna sembra la luna, ed è tutto. Rientriamo!

Erode

Voglio rimanere qui. Manasse, distendi qui i tappeti! Accendete fiaccole! Voglio bere ancora vino con i miei ospiti! Ah! Sono scivolato. Ho camminato sul sangue, ed è un cattivo segno. Perché c'è sangue, qui? E questo morto? Chi è il morto che c'è qui? Chi è questo morto? Non voglio vederlo.

Erster Soldat

Es ist unser Hauptmann, Herr.

Herodes

Ich erließ keinen Befehl, daß er getötet werde.

Erster Soldat

Er hat sich selbst getötet, Herr.

Herodes

Das scheint mir seltsam. Der junge Syrier, er war sehr schön. Ich erinnere mich, ich sah seine schmachtenden Augen, wenn er Salome ansah. Fort mit ihm!

(Sie tragen den Leichnam weg.)

Es ist kalt hier. Es weht ein Wind... Weht nicht ein Wind?

Herodias

(trocken)

Nein, es weht kein Wind.

Herodes

Ich sage Euch: es weht ein Wind, und in der Luft höre ich etwas wie das Rauschen von mächt'gen Flügeln... Hört ihr es nicht?

Herodias

Ich höre nichts.

Herodes

Jetzt höre ich es nicht mehr. Aber ich habe es gehört, es war das Wehn des Windes. Es ist vorüber. Horch! Hört ihr es nicht? Das Rauschen von mächt'gen Flügeln...

Herodias

Du bist krank. Wir wollen hineingehn.

Primo soldato

È il nostro capitano, signore.

Erode

Non ho mai dato l'ordine che fosse ucciso.

Primo soldato

Si è ucciso di sua mano, signore.

Erode

Lo trovo strano. Il giovane di Siria era molto bello. Ricordo com'erano languidi i suoi occhi quando guardava Salome. Portatelo via!

(I soldati portano via il cadavere.)

Fa freddo, qui. Spira un vento... Non sentite il vento che soffia?

Erodiade

(seccamente)

No, non c'è vento che soffia.

Erode

C'è un vento che soffia, vi dico, e mi par di udire nell'aria qualcosa come il fruscio di possenti ali... Non lo udite?

Erodiade

Io non odo nulla.

Erode

Ora non lo sento più. Ma l'ho udito, era l'alito del vento. È passato. Attenti! Non lo udite? Il battito di possenti ali...

Erodiade

Tu sei malato. È meglio rientrare.

Herodes

Ich bin nicht krank. Aber deine Tochter ist krank zu Tode. Niemals hab' ich sie so blaß gesehn.

Herodias

Ich habe dir gesagt, du sollst sie nicht ansehen.

Herodes

Schenkt mir Wein ein!

(Es wird Wein gebracht.)

Salome, komm, trink Wein mit mir, einen köstlichen Wein. Cäsar selbst hat ihn mir geschickt. Tauche deine kleinen Lippen hinein, deine kleinen roten Lippen, dann will ich den Becher leeren.

Salome

Ich bin nicht durstig, Tetrarch.

Herodes

Hörst du, wie sie mir antwortet, diese deine Tochter?

Herodias

Sie hat recht. Warum starrst du sie immer an?

Herodes

Bringt reife Früchte!

(Es werden Früchte gebracht.)

Salome, komm, iß mit mir von diese Früchten. Den Abdruck deiner kleinen, weißen Zähne in einer Frucht seh' ich so gern. Beiß nur ein wenig ab, nur ein wenig von dieser Frucht, dann will ich essen, was übrig ist.

Erode

Non sono malato. Tua figlia, piuttosto, è malata a morte. Non l'ho mai veduta così pallida.

Erodiade

Te l'ho già detto, non la devi guardare.

Erode

Versatemi del vino!

(Viene portato il vino.)

Vieni, Salome, bevi con me questo vino, un vino squisito. Cesare stesso me l'ha inviato in dono. Le tue piccole labbra rosse, immergile qui, le tue piccole labbra rosse, ché poi berrò da questa coppa.

Salome

Non ho sete, Tetrarca.

Erode

Odi come mi risponde, questa tua figlia?

Erodiade

Ha ragione. Perché continui sempre a fissarla?

Erode

Portate frutta matura!

(È portata la frutta.)

Vieni, Salome, mangia con me di questi frutti. Il segno dei tuoi piccoli denti bianchi in un frutto, mi piace tanto vederlo. Mordi soltanto un po' di questo frutto, staccane solo un poco con un morso; io poi mangerò il resto.

Salome

Ich bin nicht hungrig, Tetrarch.

Herodes

(zu Herodias)

Du siehst, wie du diese deine Tochter erzogen hast!

Herodias

Meine Tochter und ich stammen aus königlichem Blut. Dein Vater war Kameeltreiber, dein Vater war ein Dieb und ein Räuber oben drein.

Herodes

Salome, komm, setz dich zu mir. Du sollst auf dem Thron deiner Mutter sitzen.

Salome

Ich bin nicht müde, Tetrarch.

Herodias

Du siehst, wie sie dich achtet.

Herodes

Bringt mir... was wünsche ich denn? Ich habe es vergessen. Ah! Ah! Ich erinnere mich...

Die Stimme des Jochanaan

Siehe, die Zeit ist gekommen, der Tag von dem ich sprach, ist da.

Herodias

Heiß' ihn schweigen! Dieser Mensch beschimpft mich!

Herodes

Er hat nichts gegen dich gesagt. Überdies ist er ein sehr großer Prophet.

Salome

Non ho fame, Tetrarca.

Erode

(a Erodiade)

Ecco: guarda come hai educato questa tua figlia!

Erodiade

Mia figlia e io discendiamo da stirpe regale. Tuo padre era cammelliere. Tuo padre era ladro e predone per giunta.

Erode

Vieni, Salome, siedi accanto a me. Un giorno siederai sul trono di tua madre.

Salome

Non sono stanca, Tetrarca.

Erodiade

Lo vedi quanto ti considera?

Erode

Portatemi... Che cosa desidero? L'ho dimenticato. Ah! Ah! Ora ricordo...

Voce di Jochanaan

Ecco, il tempo è venuto, il giorno di cui parlavo, è presente.

Erodiade

Fatelo tacere! Quest'uomo m'infanga!

Erode

Non ha detto nulla contro di te. E poi, è un grande profeta.

Herodias

Ich glaube nicht an Propheten. Aber du, du hast Angst vor ihm.

Herodes

Ich habe vor niemanden Angst.

Herodias

Ich sage dir, du hast Angst vor ihm. Warum lieferst du ihn nicht den Juden aus, die seit Monaten nach ihm schreien?

Erster Jude

Wahrhaftig, Herr, es wäre besser, ihn in unsre Hände zu geben!

Herodes

Genug davon! Ich werde ihn nicht in Eure Hände geben. Er ist ein heil'ger Mann. Er ist ein Mann, der Gott geschaut hat.

Erster Jude

Das kann nicht sein. Seit dem Propheten Elias hat niemand Gott gesehn. Er war der letzte, der Gott von Angesicht geschaut. In unsern Tagen zeigt sich Gott nicht. Gott verbirgt sich. Darum ist großes Übel über das Land gekommen, großes Übel.

Zweiter Jude

In Wahrheit weiß niemand, ob Elias in der Tat Gott gesehen hat. Möglicherweise war es nur der Schatten Gottes, was er sah.

Dritter Jude

Gott ist zu keiner Zeit verborgen. Er zeigt sich zu allen Zeiten und an allen Orten. Gott ist im schlimmen ebenso wie im guten.

Erodiade

Io non credo nei profeti. Ma tu, tu hai paura di lui!

Erode

Di nessuno ho paura.

Erodiade

Te lo dico, tu hai paura di lui. Perché non lo consegna ai Giudei, che da mesi strepitano per averlo nelle loro mani?

Primo Giudeo

Davvero, signore, sarebbe meglio consegnarlo a noi!

Erode

Basta con questo argomento! Non lo lascerò nelle vostre mani. È un uomo santo. È un uomo che ha veduto Dio.

Primo Giudeo

Impossibile. Dopo il profeta Elia, nessuno ha veduto Dio. Egli fu l'ultimo a guardare il volto di Dio. Ai nostri giorni Dio non si mostra. Dio si nasconde. Perciò grande sventura è discesa su questa nostra terra, grande sventura.

Secondo Giudeo

In verità, nessuno saprebbe dire se Elia abbia realmente veduto Dio. Probabilmente, ciò che egli vide era soltanto l'ombra di Dio.

Terzo Giudeo

In nessun tempo Dio si è nascosto. Egli si mostra in ogni tempo e in ogni luogo. Dio è presente nel male come nel bene.

Vierter Jude

Du solltest das nicht sagen, es ist eine sehr gefährliche Lehre aus Alexandria. Und die Griechen sind Heiden.

Ein fünfter Jude

Niemand kann sagen, wie Gott wirkt. Seine Wege sind sehr dunkel. Wir können nur unser Haupt unter seinen Willen beugen, denn Gott ist sehr stark.

Erster Jude

Du sagst die Wahrheit. Fürwahr, Gott ist furchtbar. Aber was diesen Menschen angeht, der hat Gott nie gesehn. Seit dem Propheten Elias hat niemand Gott gesehn. Er war der letzte, der Gott von Angesicht zu Angesicht geschaut. In unsren Tagen zeigt sich Gott nicht. Gott verbirgt sich. Darum ist großes Übel über das Land gekommen. Er war der letzte *usw.*

Zweiter Jude

In Wahrheit weiß niemand, ob Elias in der Tat Gott gesehen hat. Möglicherweise war es nur der Schatten Gottes, was er sah. In Wahrheit weiß niemand, ob Elias auch wirklich Gott gesehen hat. Gott ist furchtbar, Er bricht den Starken in Stücke, den Starken wie den Schwachen, denn jeder gilt ihm gleich. Möglicherweise *usw.*

Dritter Jude

Gott ist zu keiner Zeit verborgen. Er zeigt sich zu allen Zeiten. Er zeigt sich an allen Orten. Gott ist im schlimmen ebenso wie im guten. Gott ist zu keiner Zeit verborgen. Gott zeigt sich zu allen Zeiten und an allen Orten. Gott ist im guten ebenso wie im bösen...

Quarto Giudeo

Non dovresti dir questo. È una dottrina molto pericolosa, originata in Alessandria. E i Greci sono Gentili.

Quarto Giudeo

Nessuno può dire come agisca Dio. Oscurissime sono le sue vie. Possiamo soltanto chinare il capo dinanzi alla sua volontà, poiché grande è la forza di Dio.

Primo Giudeo

Tu dici il vero. In verità, Dio è tremendo. Ma per quanto riguarda quest'uomo, egli non ha mai veduto Dio. Dopo il profeta Elia, nessuno ha mai veduto Dio. Egli fu l'ultimo che abbia guardato Dio faccia a faccia. Ai nostri giorni Dio non si mostra. Dio si nasconde. Perciò grande sventura è discesa su questa nostra terra. Egli fu l'ultimo *ecc.*

Secondo Giudeo

In verità, nessuno saprebbe dire se Elia abbia realmente veduto Dio. Probabilmente, ciò che egli vide era soltanto l'ombra di Dio. In verità, anche di Elia nessuno saprebbe dire se egli abbia realmente veduto Dio. Dio è tremendo, Egli spezza e frantuma il forte, il forte come il debole, poiché non ha riguardo per alcuno. Probabilmente *ecc.*

Terzo Giudeo

In nessun tempo Dio si è nascosto. Egli si mostra in ogni tempo. Egli si mostra in ogni luogo. Dio è presente nel male come nel bene. In nessun tempo Dio si è nascosto. Dio si mostra in ogni tempo e in ogni luogo. Dio è presente nel bene come nel male...

Vierter Jude

(zum dritten)

Du solltest das nicht sagen, es ist eine sehr gefährliche Lehre aus Alexandria. Und die Griechen sind Heiden. Sie sind nicht einmal beschnitten. Niemand kann sagen, wie Gott wirkt, denn Gott ist sehr stark. Er bricht den Starken wie den Schwachen in Stücke. Gott ist stark.

Fünfter Jude

Niemand kann sagen, wie Gott wirkt, Seine Wege sind sehr dunkel. Es kann sein daß die Dinge, die wie gut nennen, sehr schlimm sind, und die Dinge, die wir schlimm nennen, sehr gut sind. Wir wissen von nichts etwas, von nichts etwas...

Herodias

(zu Herodes, heftig)

Heiss' sie schweigen, sie langweilen mich.

Herodes

Doch hab' ich davon sprechen hören, Jochanaan sei in Wahrheit euer Prophet Elias.

Erster Jude

Das kann nicht sein. Seit den Tagen des Propheten Elias sind mehr als dreihundert Jahre vergangen.

Ein Nazarener

Mir ist sicher, daß er der Prophet Elias ist.

Erster Jude

Das kann nicht sein. Seit den Tagen des Propheten Elias sind mehr als dreihundert Jahre vergangen.

Quarto Giudeo

(al terzo)

Non dovresti dir questo. È una dottrina molto pericolosa, originata in Alessandria. E i Greci sono Gentili. Non sono neppure circumcisi. Nessuno può dire come Dio agisca, poiché grande è la forza di Dio. Egli spezza e frantuma il forte come il debole. Dio è forte.

Quarto Giudeo

Nessuno può dire come agisca Dio. Oscurissime sono le sue vie. Le cose che chiamiamo buone potrebbero essere le peggiori, e le cose che chiamiamo cattive potrebbero essere le migliori. Di nulla sappiamo alcunché, di nulla alcunché...

Erodiade

(a Erode, con furia)

Falli tacere! Mi annoiano!

Erode

Ma ho sentito dire, a proposito di ciò, che Jochanaan sarebbe in verità il vostro profeta Elia.

Primo Giudeo

Impossibile. Dai giorni del profeta Elia sono trascorsi più di trecento anni.

Un Nazareno

Per me, è certo che egli è il profeta Elia.

Primo Giudeo

Impossibile. Dai giorni del profeta Elia sono trascorsi più di trecento anni...

Zweiter, dritter, vierter und fünfter Jude
Keineswegs, er ist nicht der Prophet Elias.

Herodias
Heiß' sie schweigen!

Die Stimme des Jochanaan
Siehe, der Tag ist nahe, der Tag des Herrn,
und ich höre auf den Bergen die Schritte Des-
sen, der sein wird der Erlöser der Welt.

Herodes
Was soll das heißen, der Erlöser der Welt?

Erster Nazarener
(*emphatisch*)
Der Messias ist gekommen.

Erster Jude
(*schreiend*)
Der Messias ist nicht gekommen.

Erster Nazarener
Er ist gekommen, und allenthalben tut er Wun-
der. Bei einer Hochzeit in Galiläa hat er Was-
ser in Wein verwandelt. Er heilte zwei
Aussätzigte von Kapernaum.

Zweiter Nazarener
Durch bloßes Berühren!

Erster Nazarener
Er hat auch Blinde geheilt. Man hat ihn auf
einem Berge im Gespräch mit Engeln gesehn!

Herodias
Oho! Ich glaube nicht an Wunder, ich habe
ihrer zu viele gesehn!

Secondo, terzo, quarto e quinto Giudeo
Assolutamente no, egli non è il profeta Elia.

Erodiade
Falli tacere!

Voce di Jochanaan
Ecco, il giorno è vicino, il giorno del Signore, e
odo sui monti i passi di Colui che sarà il reden-
tore del mondo.

Erode
Che cosa significa, il redentore del mondo?

Primo Nazareno
(*con enfasi*)
Il Messia è venuto.

Primo Giudeo
(*gridando*)
Il Messia non è venuto.

Primo Nazareno
È venuto, e ovunque compie miracoli. A una
festa di nozze in Galilea ha tramutato l'acqua
in vino. Ha guarito due lebbrosi di Cafarnao.

Secondo Nazareno
E solo toccandoli!

Primo Nazareno
Anche ciechi ha risanato. Lo hanno veduto sopra
una montagna mentre parlava con gli angeli!

Erodiade
Oh! Io non credo ai miracoli, ne ho veduti
troppi!

Erster Nazarener

Die Tochter des Jarus hat er von den Toten erweckt.

Herodes

(erschreckt)

Wie, er erweckt die Toten?

Erster und zweiter Nazarener

Jawohl. Er erweckt die Toten.

Herodes

Ich verbiete ihm, das zu tun. Es wäre schrecklich, wenn die Toten wiederkämen! Wo ist der Mann zur Zeit?

Erster Nazarener

Herr, er ist überall, aber es ist schwer, ihn zu finden.

Herodes

Der Mann muß gefunden werden.

Zweiter Nazarener

Er heißt, in Samaria weile er jetzt.

Erster Nazarener

Vor ein paar Tagen verließ er Samaria, ich glaube, im Augenblick ist er in der Nähe von Jerusalem.

Herodes

So hört: ich verbiete ihm die Toten zu erwecken! Es müßte schrecklich sein, wenn die Toten wiederkämen!

Die Stimme des Jochanaan

O über dieses geile Weib, die Tochter Babylons, so spricht der Herr, unser Gott!...

Primo Nazareno

La figlia di Giairo, lui l'ha ridestata dalla morte.

Erode

(atterrito)

Come? Egli risuscita i morti?

Primo e secondo Nazareno

Sì, certo, egli risuscita i morti.

Erode

Gli proibisco di far questo. Sarebbe orribile se i morti ritornassero! Dov'è ora quest'uomo?

Primo Nazareno

Signore, egli è dappertutto, ma è difficile trovarlo.

Erode

L'uomo dev'essere trovato.

Secondo Nazareno

Si dice ch'egli ora soggiorni in Samaria.

Primo Nazareno

Da un paio di giorni ha lasciato la Samaria. Credo che in questo momento egli sia nei pressi di Gerusalemme.

Erode

Udite dunque: io gli proibisco di risuscitare i morti! Sarebbe orribile se i morti ritornassero!

Voce di Jochanaan

Maledetta la femmina lasciva, la figlia di Babilonia. Così parla il Signore, nostro Dio:...

Herodias

(wütend)

Befiehl ihm, er soll schweigen.

Die Stimme des Jochanaan

Eine Menge Menschen wird sich gegen sie sammeln, und sie werden Steine nehmen und sie steinigen!

Herodias

Wahrhaftig, er ist schändlich!

Die Stimme des Jochanaan

Die Kriegshauptleute werden sie mit ihren Schwertern durchbohren, sie werden sie mit ihren Schilden zermalmen!

Herodias

Er soll schweigen! Er soll schweigen!

Die Stimme des Jochanaan

Es ist so, daß ich alle Verruchtheit austilgen werde, daß ich alle Weiber lehren werde, nicht auf den Wegen ihrer Greuel zu wandeln!

Herodias

Du hörst, was er gegen mich sagt, du duldest es, daß er die schmähe, die dein Weib ist.

Herodes

Er hat deinem Namen nicht genannt.

Die Stimme des Jochanaan

(sehr feierlich)

Es kommt ein Tag, da wird die Sonne finster werden wie ein schwarzes Tuch. Und der Mond wird werden wie Blut, und die Sterne des Himmels werden zur Erde fallen wie unreife Feigen

Erodiade

(furiosa)

Dai l'ordine: comandagli di tacere!

Voce di Jochanaan

Una moltitudine di uomini e donne si radunerà contro di lei: prenderanno sassi e la lapideranno!

Erodiade

Inaudito! Scandaloso!

Voce di Jochanaan

I capitani dell'esercito la trafiggeranno con le loro spade e la schiaceranno con i loro scudi!

Erodiade

Deve tacere, deve tacere!

Voce di Jochanaan

È così che io purificherò la terra da tutte le abiezioni e insegnerò a tutte le donne la via per non imitare le orrende infamie di costei!

Erodiade

Tu ascolti quel ch'egli dice contro di me, e tolleri ch'egli copra di fango colei ch'è la tua sposa.

Erode

Non ha pronunciato il tuo nome.

Voce di Jochanaan

(con grande solennità)

Sta per venire un giorno in cui il sole diverrà oscuro come un panno nero. E la luna diverrà come sangue, e le stelle cadranno sulla terra come dall'albero i fichi acerbi. Verrà un giorno

vom Feigenbaum. Es kommt ein Tag, wo die Kön'ge der Erde erzittern.

Herodias

Ha, ha! Dieser Prophet schwatzt wie ein Betrunkener... Aber ich kann den Klang seiner Stimme nicht ertragen, ich hasse seine Stimme. Befiehl ihm, er soll schweigen.

Herodes

Tanz für mich, Salome.

Herodias

(heftig)

Ich will nicht haben, daß sie tanzt.

Salome

(ruhig)

Ich habe keine Lust, zu tanzen, Tetrarch.

Herodes

Salome Tochter der Herodias, tanz für mich!

Salome

Ich will nicht tanzen, Tetrarch.

Herodias

Du siehst, wie sie dir gehorcht.

Die Stimme des Jochanaan

Er wird auf seinem Throne sitzen, er wird gekleidet sein in Scharlach und Purpur. Und der Engel de Herrn wird ihn darniederschlagen. Er wird von den Würmern gefressen werden.

Herodes

Salome, Salome, tanz für mich, ich bitte dich. Ich bin traurig heute Nacht, drum tanz für mich. Salome, tanz für mich! Wenn du für

in cui i re della terra tremeranno di paura.

Erodiade

Ah, ah! Questo profeta ciarla come un ubriaco... ma non posso sopportare il suono della sua voce, odio la sua voce. Dai l'ordine: comandagli di tacere!

Erode

Danza per me, Salome.

Erodiade

(con impeto)

No, questo no! Non voglio che danzi!

Salome

(tranquilla)

Non ho voglia di danzare, Tetrarca.

Erode

Salome, figlia di Erodiade, danza per me!

Salome

Non voglio danzare, Tetrarca.

Erodiade

Vedi come ti ubbidisce.

Voce di Jochanaan

Egli siederà sul suo trono, sarà vestito di scarlatto e di porpora. E l'angelo del Signore lo abatterà con un colpo. Egli sarà divorato dai vermi.

Erode

Salome, Salome, danza per me, ti prego. Sono triste, questa notte, e per questo ti chiedo di danzare per me. Salome, danza per me! Se

mich tanzest, kannst du von mir begehren, was du willst. Ich werde es dir geben.

Salome

(aufstehend)

Willst du mir wirklich alles geben, was ich von dir begehre, Tetrarch?

Herodias

Tanze nicht, meine Tochter!

Herodes

Alles, alles, was du von mir begehren wirst, und wär's die Hälfte meines Königreichs.

Salome

Du schwörst es, Tetrarch?

Herodes

Ich schwör' es, Salome.

Salome

Wobei willst du das beschwören, Tetrarch?

Herodes

Bei meinem Leben, bei meiner Krone, bei meinen Göttern. O Salome, Salome, tanz für mich!

Herodias

Tanze nicht, meine Tochter!

Salome

Du hast einen Eid Geschworen, Tetrarch.

Herodes

Ich habe einen Eid geschworen.

Herodias

Meine Tochter, tanze nicht.

danzerai per me, potrai chiedermi ciò che vorrai. Te lo darò.

Salome

(levandosi in piedi)

Davvero mi darai tutto quello che ti chiederò, Tetrarca?

Erodiade

Non danzare, figlia mia!

Erode

Tutto, tutto ciò che mi chiederai, e fosse pure la metà del mio regno.

Salome

Lo giuri, Tetrarca?

Erode

Lo giuro, Salome.

Salome

Su che cosa sei pronto a giurarlo, Tetrarca?

Erode

Sulla mia vita, sulla mia corona, sugli dèi che mi danno forza. Salome, Salome, danza per me!

Erodiade

Non danzare, figlia mia!

Salome

Hai pronunciato un giuramento solenne, Tetrarca.

Erode

Ho pronunciato un giuramento solenne!

Erodiade

Figlia mia, non danzare!

Herodes

Und wär's die Hälfte meines Königreichs. Du wirst schön sein als Königin, unermesslich schön. (*erschauernd*) Ah! Es ist kalt hier. Es weht ein eis'ger Wind, und ich höre... Warum höre ich in der Luft dieses Rauschen von Flügeln? Ah! Es ist doch so, als ob ein ungeheurer, schwarzer Vogel über der Terrasse schwebte? Warum kann ich ihn nicht sehn, diesen Vogel? Dieses Rauschen ist schrecklich. Es ist ein schneidender Wind. Aber nein, er ist nicht kalt, er ist heiß. Gießt mir Wasser über die Hände, gebt mir Schnee zu essen, macht mir den Mantel los. Schnell, schnell, macht mir den Mantel los! Doch nein! Laßt ihn! Dieser Kranz drückt mich. Diese Rosen sind wie Feuer. (*Er reißt das Gewinde vom Kopf sich das Kranzgewinde ab und wirft es auf den Tisch*) Ah! Jetzt kann ich atmen. Jetzt bin ich glücklich. (*matt*) Willst du für mich tanzen, Salome?

Herodias

Ich will nicht haben, daß sie tanze!

Salome

Ich will für dich tanzen.

(*Sklavinnen bringen Salben und die sieben Schleier und nehmen Salome die Sandalen ab.*)

Die Stimme des Jochanaan

Wer ist der, der von Edom kommt? Wer ist der, der von Bosra kommt, dessen Kleid mit Purpur gefärbt ist, der in der Schönheit seiner Gewänder leuchtet, der mächtig in seiner Größe wandelt? Warum ist dein Kleid mit Scharlach gefleckt?

Erode

E fosse pure la metà del mio regno. Tu sarai bella come una regina, incommensurabilmente bella. (*rabbrivisce*) Ah! Fa freddo, qui. Soffia un vento gelido, e odo... Perché odo nell'aria questo fruscio d'ali? Ah! Non si ha forse la sensazione che un immenso uccello nero si libra sopra la terrazza? Perché non riesco a scorgerlo, questo uccello? Questo battito d'ali è raccapricciante. È un vento che taglia il volto. Ma no, non fa freddo, fa caldo. Versatemi acqua sulle mani, datemi neve da mangiare, scioglietemi il mantello. Presto, presto, scioglietemi il mantello! No! Lasciatelo! È la ghirlanda che mi opprime. Queste rose sono come fuoco. (*Si strappa dal capo il serto di rose e lo getta sulla tavola.*) Ah! Ora posso respirare. Ora sono felice. (*stancamente*) Danzerai per me, Salome?

Erodiade

No! Non voglio che danzi!

Salome

Danzerò per te.

(*Schiave portano i profumi e i sette veli e sciolgono i calzari a Salome.*)

Voce di Jochanaan

Chi è Colui che viene da Edom, che è Colui che viene da Bosra, Lui con la veste tinta di porpora, splendente nella bellezza dei suoi vestimenti, Lui che cammina possente nella sua grandezza? Perché la tua veste è macchiata di scarlatta?

Herodias

Wir wollen hineingehn. Die Stimme dieses Menschen macht mich wahnsinnig. (*immer heftiger*) Ich will nicht haben, daß meine Tochter tanzt, während er immer dazwischen schreit. Ich will nicht haben, daß sie tanzt, während du sie auf solche Art ansiehst. Mit einem Wort: ich will nicht haben, daß sie tanzt.

Herodes

Steh nicht auf, mein Weib, meine Königin. Es wird dir nichts helfen, ich gehe nicht hinein, bevor sie getanzt hat. Tanze, Salome, tanz für mich!

Herodias

Tanze nicht, meine Tochter!

Salome

Ich bin bereit, Tetrarch.

Salomes Tanz

Die Musikanten beginnen einen wilden Tanz. Salome, zuerst noch bewegungslos, richtet sich hoch auf und gibt den Musikanten ein Zeichen, worauf der wilde Rhythmus sofort abgedämpft wird und in eine sanft wiegende Weise überleitet. Salome tanzt sodann den „Tanz der sieben Schleier“. Sie scheint einen Augenblick zu ermatten, jetzt rafft sie sich wie neubeschwung auf. Sie verweilt einen Augenblick in visionärer Haltung an der Cisterne, in der Jochanaan gefangen gehalten wird; dann stürzt sie vor und zu Herodes Füßen.

Herodes

Ah! Herrlich! Wundervoll, wundervoll! (zu Herodias) Siehst du, sie hat für mich getanzt,

Erodiade

Rientriamo! La voce di quest'uomo mi fa diventare pazza. (*con sempre più aspra vemenza*) Non voglio che mia figlia danzi mentre lui continua a gridare e la sua voce risuona in mezzo a noi. Non voglio che danzi mentre tu la guardi in questo modo. In una parola: non voglio che danzi.

Erode

Non ti alzare in piedi, mia sposa, mia regina. Non ti servirà a nulla. Non rientrerò prima ch'ella abbia danzato. Danza, Salome, danza per me!

Erodiade

Non danzare, figlia mia!

Salome

Sono pronta, Tetrarca.

Danza di Salome

I musicisti iniziano a suonare una danza selvaggia. Salome è ancora immobile. Ora Salome si alza in piedi e fa un segno ai musicisti; il ritmo selvaggio si placa subito e si trasforma in una melodia morbida e sinuosa. Salome inizia la danza dei sette veli. Per un istante, Salome pare stanca, ma poi si lancia di nuovo nella danza con rinnovato vigore. Salome indugia per un attimo, come in estasi, presso la cisterna in cui è tenuto prigioniero Jochanaan; poi si getta ai piedi di Erode.

Erode

Ah! Stupenda! Meravigliosa, meravigliosa! (a Erodiade) Vedi, ha danzato per me, tua figlia.

deine Tochter. Komm her, Salome. Komm her, du sollst deinen Lohn haben. Ich will dich königlich belohnen. Ich will dir alles geben, was dein Herz begehrt. Was willst du haben? Sprich!

Salome

(süß)

Ich möchte, daß sie mir gleich in einer Silberschüssel...

Herodes

(lachend)

In einer Silberschüssel... gewiß doch... in einer Silberschüssel. Sie ist reizend, nicht? Was ist's, das du in einer Silberschüssel haben möchtest, o süße, schöne Salome, du, die schöner ist als alle Töchter Judäas? Was sollen sie dir in einer Silberschüssel bringen? Sag es mir! Was es auch sein mag, du sollst es erhalten. Meine Reichtümer gehören dir. Was ist es, das du haben möchtest, Salome?

Salome

(steht auf, lächelnd)

Den Kopf des Jochanaan.

Herodes

(fährt auf)

Nein, nein!

Herodias

Ah! Das sagst du gut, meine Tochter! Das sagst du gut!

Herodes

Nein, nein, Salome! Das ist es nicht, was du begehrst! Hör nicht auf die Stimme deiner Mutter. Sie gab dir immer schlechten Rat. Achte nicht auf sie.

Vieni qui, Salome, vieni qui, devi ricevere la tua ricompensa. Ti voglio ripagare in misura regale. Ti darò tutto ciò che il tuo cuore desidera. Che cosa vuoi? Parla!

Salome

(dolcemente)

Vorrei che mi fosse portata subito, in un bacile d'argento...

Erode

(ridendo)

In un bacile d'argento – ma certo, in un bacile d'argento... Affascinante, non è vero? Che cos'è che vorresti avere in un bacile d'argento, dolce, bella Salome, tu, la più bella di tutte le figlie di Giudea? Che cos'è che ti devono portare in un bacile d'argento? Dimmelo! Qualunque cosa possa essere, la otterrai. Le mie ricchezze ti appartengono. Che cos'è che vorresti avere, Salome?

Salome

(levandosi in piedi, sorridendo)

La testa di Jochanaan.

Erode

(sobbalzando)

No! No!

Erodiade

Ah! ben detto, figlia mia, ben detto!

Erode

No, no, Salome! Non è questo che tu desideri! Non ascoltare la voce di tua madre. Ti ha sempre dato cattivi consigli. Non darle retta!

Salome

Ich achte nicht auf die Stimme meiner Mutter. Zu meiner eignen Lust will ich den Kopf des Jochanaan in einer Silberschüssel haben. Du hast einen Eid geschworen, Herodes. Du hast einen Eid geschworen, vergiß das nicht!

Herodes

(hastig)

Ich weiß, ich habe einen Eid geschworen. Ich weiß es wohl. Bei meinen Göttern habe ich es geschworen. Aber ich beschwöre dich, Salome, verlange etwas andres von mir. Verlange die Hälfte meines Königreichs. Ich will sie dir geben. Aber verlange nicht von mir, was deine Lippen verlangten.

Salome

(stark)

Ich verlange von dir den Kopf des Jochanaan.

Herodes

Nein, nein, ich will ihn dir nicht geben.

Salome

Du hast einen Eid geschworen, Herodes.

Herodias

Ja, du hast einen Eid geschworen. Alle haben es gehört.

Herodes

Still, Weib, zu dir spreche ich nicht.

Herodias

Meine Tochter hat recht daran getan, den Kopf des Jochanaan zu verlangen. Er hat mich mit Schimpf und Schande bedeckt. Man kann

Salome

Io non do retta alla voce di mia madre. È per mio proprio piacere che voglio avere la testa di Jochanaan in un bacile d'argento. Tu hai pronunciato un giuramento solenne, Erode. Hai pronunciato un giuramento solenne, non dimenticarlo!

Erode

(in fretta)

Lo so, ho fatto un giuramento solenne. Lo so bene. Ho giurato sugli dèi che mi danno forza. Ma ti scongiuro, Salome, chiedimi un'altra cosa. Chiedimi la metà del mio regno. Te la darò. Ma non chiedermi ciò che le tue labbra hanno chiesto.

Salome

(con forza)

Ti chiedo la testa di Jochanaan!

Erode

No, no, non te la darò.

Salome

Tu hai pronunciato un giuramento solenne, Erode.

Erodiade

Sì, tu hai pronunciato un giuramento solenne. Tutti hanno udito.

Erode

Silenzio, donna, non è a te che sto parlando.

Erodiade

Mia figlia ha fatto bene a chiedere la testa di Jochanaan. Egli mi ha coperta d'infamia e di vergogna. Si vede bene che questa fanciulla

sehn, daß sie ihre Mutter liebt. Gib nicht nach, meine Tochter, gib nicht nach! Er hat einen Eid geschworen.

Herodes

Still, sprich nicht zu mir! Salome, ich beschwöre dich: sei nicht trotzig! Sieh, ich habe dich immer lieb gehabt. Kann sein, ich habe dich zu lieb gehabt. Darum verlange das nicht von mir. Der Kopf eines Mannes, der vom Rumpf getrennt ist, ist ein übler Anblick. Hör', was ich sage! Ich habe einen Smaragd. Er ist der schönste Smaragd der ganzen Welt. Den willst du haben, nicht wahr? Verlang' ihn von mir, ich will ihn dir geben, den schönsten Smaragd.

Salome

Ich fordre den Kopf des Jochanaan!

Herodes

Du hörst nicht zu, du hörst nicht zu. Laß mich zu dir reden, Salome!

Salome

Den Kopf des Jochanaan.

Herodes

Das sagst du nur, um mich zu quälen, weil ich dich so angeschaut habe. Deine Schönheit hat mich verwirrt. Oh! Oh! Bringt Wein! Mich dürstet! Salome, Salome, laß uns wie Freunde zueinander sein! Bedenk' dich! Ah! Was wollt ich sagen? Was war's?... Ah! Ich weiß es wieder! Salome, du kennst meine weißen Pfauen, meine schönen, weißen Pfauen, die im Garten zwischen den Myrten wandeln... Ich will sie dir alle, alle geben. In der ganzen Welt lebt kein König, der solche Pfauen hat. Ich habe bloß hundert. Aber alle will ich dir geben.

ama sua madre. Non cedere, figlia mia, non cedere! Egli ha fatto un giuramento solenne.

Erode

Zitta! Non mi parlare! Salome, ti scongiuro: non essere ostinata! Lo sai, ti ho sempre voluto bene. Forse, ti ho voluto troppo bene. Perciò non chiedermi questo. La testa di un uomo, mozzata dal suo tronco, è un brutto spettacolo. Ascolta ciò che ti dico! Possiedo uno smeraldo. È lo smeraldo più bello che esista in tutto il mondo. Tu lo vorresti, non è vero? Chiedimelo, e te lo darò, lo smeraldo più bello.

Salome

Io chiedo la testa di Jochanaan!

Erode

Non mi ascolti, non mi ascolti. Lasciami parlare, Salome!

Salome

La testa di Jochanaan.

Erode

Dici questo soltanto per tormentarmi, poiché ti ho guardata in quel modo. La tua bellezza mi ha turbato. Oh! Oh! Portate del vino! Ho sete! Salome, Salome, fa' che siamo amici! Ragiona! Ah! Che cosa volevo dire? Che cos'era?... Ah! Mi è ritornato alla mente!... Salome, conosci i miei pavoni bianchi, i miei bei pavoni bianchi che passeggiano nel giardino fra i mirti... Te li darò tutti, tutti. Non c'è in tutto il mondo un re che possenga simili pavoni. Ne ho soltanto cento, ma te li darò tutti.

(Er leert weinen Becher.)

Salome

Gib mir den Kopf des Jochanaan!

Herodias

Gut gesagt, meine Tochter! *(zu Herodes)* Und du, du bist lächerlich mit deinem Pfauen.

Herodes

Still, Weib! Du kreischest wie ein Raubvogel. Deine Stimme peinigt mich. Still, sag' ich dir! Salome, bedenk, was du tun willst. Es kann sein, daß der Mann von Gott gesandt ist. Er ist ein heil'ger Mann. Der Finger Gottes hat ihn berührt. Du möchtest nicht, daß mich ein Unheil trifft, Salome? Hör' jetzt auf mich!

Salome

Ich will den Kopf des Jochanaan.

Herodes

(auffahrend)

Ah! Du willst nicht auf mich hören. Sei ruhig, Salome. Ich, siehst du, bin ruhig. Höre: *(leise und heimlich)* ich habe an diesem Ort Juwelen versteckt, Juwelen, die selbst deine Mutter nie gesehen hat. Ich habe ein Halsband mit vier Reihen Perlen. Topase, gelb wie die Augen der Tiger. Topase, hellrot wie die Augen der Waldtaube, und grüne Topase, wie Katzenaugen. Ich habe Opale, die immer funkeln, mit einem Feuer, kalt wie Eis. Ich will sie dir alle geben, alle! *(immer aufgeregter)* Ich habe Chrysolithe und Berylle, Chrysoprase und Rubine. Ich habe Sardonyx und Hyacinthsteine und Steine von Chalcedon. Ich will sie dir alle geben, alle und noch andre Dinge. Ich habe einen Kristall

(Vuota la sua coppa.)

Salome

Dammi la testa di Jochanaan!

Erodiade

Ben detto, figlia mia! *(a Erode)* E tu, tu sei ridicolo con i tuoi pavoni.

Erode

Zitta, donna! Tu strilli come un uccello da preda. La tua voce è per me una tortura. Silenzio, ti dico! Salome, rifletti, pensa a ciò che stai per fare. Può essere che quest'uomo sia inviato da Dio. È un uomo santo. Il dito di Dio lo ha toccato. Tu non vorresti che una sventura mi colpisca, vero, Salome? Ora ascoltami!

Salome

Voglio la testa di Jochanaan!

Erode

(sobbalzando)

Ah! Non mi vuoi ascoltare. Calmati, Salome. Io, vedi, sono calmo. Ascolta: *(sottovoce, in tono confidenziale)* qui nella reggia ho nascosto dei gioielli, gioielli che neppure tua madre ha mai visto. Ho una collana con quattro file di perle, topazi gialli come occhi di tigre. Topazi di un rosso chiaro come gli occhi della colomba selvatica, e topazi verdi come occhi di gatto. Ho opali che sempre scintillano, e il loro fuoco è freddo come ghiaccio. Tutti te li darò, tutti! *(sempre più agitato)* Ho crisoliti e berilli, crisoprasi e rubini. Ho pietre di sardonice e di giacinto, e pietre di calcedonio. Ti darò tutto questo, e altro ancora. Ho un cristallo dentro il quale alle donne non è concesso guardare. In

in den zu schau keinem Weibe vergönnt ist. In einem Perlenmutter-kästchen habe ich drei wunderbare Türkise: wer sie an seiner Stirne trägt, kann Dinge sehn, die nicht wirklich sind. Es sind unbezahlbare Schätze. Was begehrt du sonst noch, Salome? Alles, was du verlangst, will ich dir geben nur eines nicht: nur nicht das Leben dieses einen Mannes. Ich will dir den Mantel des Hohenpriesters geben. Ich will dir den Vorhang des Allerheiligsten geben...

Die Juden

Oh! Oh! Oh!

Salome

(wild)

Gib' mir den Kopf den Jochanaan!

(Herodes sinkt verzweifelt auf seinen Sitz zurück.)

Herodes

(matt)

Man soll ihr geben, was sie verlangt! Sie ist in Wahrheit ihrer Mutter Kind!

(Herodias zieht dem Tetrarchen den Todesring vom Finger und gibt ihn dem ersten Soldaten, der ihn auf der Stelle dem Henker überbringt.)

Wer hat meinen Ring genommen? Ich hatte einen Ring an meiner rechten Hand. Wer hat meinen Wein getrunken? Es war Wein in meinem Becher. Er war mit Wein gefüllt. Es hat ihn jemand ausgetrunken. *(leise)* Oh! gewiß wird Unheil über einen kommen.

(Der Henker geht in die Cisterne hinunter.)

uno scrigno di madreperla ho tre mirabili turchesi; chi li porta sulla sua fronte può vedere cose che non sono reali. Sono tesori inestimabili. Se non ti bastano, che cosa desideri ancora, Salome? Tutto ciò che vuoi, te lo darò, tranne una cosa sola: tranne la vita di quest'uomo. Ti darò il manto del Sommo Sacerdote. Ti darò il velo del santuario...

I Giudei

Oh! Oh! Oh!

Salome

(selvaggiamente)

Dammi la testa di Jochanaan!

(Erode si accascia sul suo seggio, in preda alla disperazione.)

Erode

(stancamente)

Le sia dato ciò che desidera! In verità, ella è figlia di sua madre!

(Erodiade toglie al Tetrarca dal dito l'anello di morte e lo dà al primo soldato, il quale lo consegna immediatamente al carnefice.)

Chi ha preso il mio anello? Avevo un anello alla mano destra. Chi ha bevuto il mio vino? C'era vino nella mia coppa. Era piena di vino. Qualcuno l'ha bevuto. *(sottovoce)* Oh! Certo, sventura cadrà sopra qualcuno.

(Il carnefice scende nella cisterna.)

Herodias

Meine Tochter hat recht getan!

Herodes

Ich bin sicher, es wird ein Unheil geschehn.

Salome

(an der Cisterne lauschend)

Es ist kein Laut zu vernehmen. Ich höre nichts. Warum schreit er nicht, der Mann? Ah! Wenn einer mich zu töten käme, ich würde schreien, ich würde mich wehren, ich würde es nicht dulden!... Schlag zu, schlag zu, Naaman! Schlag zu, sag' ich dir! Nein, ich höre nichts. *(gedehnt)* Es ist eine schreckliche Stille! Ah! Es ist etwas zu Boden gefallen. Ich hörte etwas fallen. Es war das Schwert des Henkers. Er hat Angst, dieser Sklave. Er hat das Schwert fallen lassen! Er traut sich nicht, ihn zu töten. Er ist eine Memme, dieser Sklave. Schickt Soldaten ihn! *(zum Pagen)* Komm hierher, du warst der Freund dieses Toten, nicht? Wohlan, ich sage dir: es sind noch nicht genug Tote. Geh zu den Soldaten und befiehl ihnen, hinabzusteigen und mir zu holen, was ich verlange, was der Tetrarch mir versprochen hat, was mein ist!

(Der Page weicht zurück, sie wendet sich den Soldaten zu.)

Hierher, ihr Soldaten, geht ihr in die Cisterne hinunter und holt mir den Kopf des Mannes! *(schreiend)* Tetrarch, Tetrarch, befiehl deinen Soldaten, daß sie mir den Kopf des Jochanaan holen!

(Ein riesengroßer schwarzer Arm, der Arm des Henkers, steckt sich aus der Cisterne heraus,

Erodiade

Mia figlia ha agito bene!

Erode

Ne sono certo, accadrà una sciagura.

Salome

(si china sul bordo della cisterna e resta in ascolto)

Nessuna voce, nessun rumore. Non odo nulla. Perché non grida, quell'uomo? Ah! Se uno venisse per uccidermi, io griderei, mi difenderei, non mi arrenderei!... Colpisci, colpisci, Naaman, colpisci, ti dico!... No, non odo nulla. *(dilatando le parole)* C'è un terribile silenzio! Ah! Qualcosa è caduto a terra. Ho sentito cadere qualcosa. Era la spada del carnefice. Ha paura, quello schiavo. Ha lasciato cadere la spada! Non ha il coraggio di ucciderlo. È un vigliacco, quello schiavo. Si mandino giù dei soldati! *(al paggio)* Vieni qui! Tu eri amico di quello che è morto qui sulla terrazza, non è vero? Suvvia, ti dico che non ne sono morti quanto basta. Vai dai soldati e trasmetti loro il mio ordine: che scendano, e mi portino ciò che ho chiesto, ciò che il Tetrarca mi ha promesso, ciò che è mio!

(Il paggio indietreggia, e Salome si rivolge ai soldati.)

Venite qui, soldati, scendete nella cisterna e portatemi la testa di quell'uomo! *(gridando)* Tetrarca, Tetrarca, comanda ai tuoi soldati che vadano a prendere la testa di Jochanaan e me la portino!

(Un gigantesco braccio nero, il braccio del carnefice, si allunga dal bordo della cisterna, reg-

auf einem silbernen Schild den Kopf des Jochanaan haltend. Salome ergreift ihn. Herodes verhüllt sein Gesicht mit dem Mantel. Herodias fächelt sich zu und lächelt. Die Nazarener sinken in die Knie und beginnen zu beten.)

Ah! Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen, Jochanaan! Wohl, ich werde ihn jetzt küssen! Ich will mit meinen Zähnen hineinbeißen, wie man in eine reife Frucht beißen mag. Ja, ich will ihn jetzt küssen, deinen Mund, Jochanaan. Ich hab' es gesagt. Hab' ich's nicht gesagt? Ah! ah! Ich will ihn jetzt küssen... Aber warum siehst du mich nicht an, Jochanaan? Deine Augen, die so schrecklich waren, so voller Wut und Verachtung, sind jetzt geschlossen. Warum sind sie geschlossen? Öffne doch die Augen, erhebe deine Lider, Jochanaan! Warum siehst du mich nicht an? Hast du Angst vor mir, Jochanaan, daß du mich nicht ansehen willst? Und deine Zunge, sie spricht kein Wort, Jochanaan, diese Scharlachnatter, die ihren Geifer gegen mich spie. Es ist seltsam, nicht? Wie kommt es, daß diese rote Natter sich nicht mehr rührt? Du sprachst böse Worte gegen mich, gegen mich, Salome, die Tochter der Herodias, Prinzessin von Judäa. Nun wohl! Ich lebe noch, aber du bist tot, und dein Kopf, dein Kopf gehört mir! Ich kann mit ihm tun, was ich will. Ich kann ihn den Hunden vorwerfen und den Vögeln der Luft. Was die Hunde übrig lassen, sollen die Vögel der Luft verzehren... Ah! Ah! Jochanaan, Jochanaan, du warst schön. Dein Leib war eine Elfenbeinsäule auf silbernen Füßen. Er war ein Garten voller Tauben in der Silberlilien Glanz. Nichts in der Welt war so weiß wie dein Leib. Nichts in der Welt war so

gendo su uno scudo d'argento la testa di Jochanaan. Salome lo afferra. Erode nasconde il volto sotto il manto. Erodiade si fa aria con il ventaglio e sorride. I Nazareni cadono in ginocchio e cominciano a pregare.)

Ah! Tu non volevi lasciarmi baciare la tua bocca, Jochanaan! Ecco, ora la bacerò! La morderò con i miei denti, così come si può mordere un frutto maturo. Sì, ora voglio baciarla, la tua bocca, Jochanaan. L'ho detto. Non l'ho forse detto? Sì, l'ho detto. Ah! Ah! Ora la bacerò... Ma perché non mi guardi, Jochanaan? I tuoi occhi, che erano così terribili, così pieni di collera e di disprezzo, ora sono chiusi. Perché sono chiusi? Su, apri gli occhi, solleva le tue palpebre, Jochanaan! Perché non mi guardi? Hai paura di me, Jochanaan, che non vuoi guardarmi? E la tua lingua, non dice parola, Jochanaan, questa vipera scarlatta che sputò il suo veleno contro di me. Strano, vero? Com'è che questa vipera rossa non vibra più? Hai pronunciato parole cattive contro di me, contro di me, Salome, figlia di Erodiade, principessa di Giudea. Ebbene? Io vivo ancora, ma tu sei morto, e la tua testa, la tua testa mi appartiene! Posso farne ciò che voglio. Posso gettarla ai cani e agli uccelli dell'aria. Ciò che i cani lasceranno, gli uccelli dell'aria divoreranno... Ah! Ah! Jochanaan, Jochanaan, tu eri bello. Il tuo corpo era una colonna d'avorio su piedi d'argento. Era un giardino pieno di colombe in uno splendore di gigli d'argento. Nel mondo, nulla era così bianco come il tuo corpo. Nel mondo, nulla era così nero come i tuoi capelli. In tutto il mondo, nulla era così rosso come la tua bocca. La tua voce era un

schwarz wie dein Haar. In der ganzen Welt war nichts so rot wie dein Mund. Deine Stimme war ein Weirauchgefäß, und wenn ich ansah, hörte ich geheimnisvolle Musik. (*in den Anblick von Jochanaans Haupt versunken*) Ah! Warum hast du mich nicht angesehen, Jochanaan? Du legtest über deine Augen die Binde eines, der seinen Gott schauen wollte. Wohl! Du hast deinen Gott gesehen, Jochanaan, aber mich, mich, hast du nie gesehen. Hättest du mich gesehen, du hättest mich geliebt! Ich dürste nach deiner Schönheit. Ich hungre nach deinem Leib. Nicht Wein noch Äpfel können mein Verlangen stillen. Was soll ich jetzt tun, Jochanaan? Nicht die Fluten, noch die großen Wasser können dieses brünstige Begehren löschen... Oh! Warum sahst du mich nicht an? Hättest du mich angesehen, du hättest mich geliebt. Ich weiß es wohl, du hättest mich geliebt. Und das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes...

Herodes

(*leise zu Herodias*)

Sie ist ein Ungeheuer, deine Tochter. Ich sage dir, sie ist ein Ungeheuer!

Herodias

(*stark*)

Meine Tochter hat recht getan. Ich möchte jetzt hier bleiben.

Herodes

(*steht auf*)

Ah! Da spricht meines Bruders Weib! (*schwächer*) Komm, ich will nicht an diesem Orte bleiben. (*heftig*) Komm, sag' ich dir! Sicher, es wird Schreckliches geschehn. Wir wollen uns im Palast verbergen, Herodias, ich

turibolo pieno d'incenso, e guardandoti udivo una musica misteriosa. (*immersa in contemplazione della testa di Jochanaan*) Oh! Perché non mi hai guardata, Jochanaan? Hai coperto i tuoi occhi con la benda di colui che vuol vedere il suo Dio. E dunque hai veduto il tuo Dio, Jochanaan, ma me, me non mi hai mai veduta. Se avessi veduto me, mi avresti amata! Ho sete della tua bellezza. Ho fame del tuo corpo. Né vino né miele possono appagare il mio desiderio... Che cosa devo fare adesso, Jochanaan? Né i fiumi né le grandi distese d'acqua possono spegnere l'ardore della mia brama... Oh! Perché non mi hai guardata? Se tu avessi guardato me, mi avresti amata. Lo so bene, mi avresti amata. E il mistero dell'amore supera il mistero della morte...

Erode

(*sottovoce, a Erodiade*)

È un mostro, tua figlia. Te lo dico io, è un mostro!

Erodiade

(*con energia*)

Ha agito bene. Ora vorrei restare qui.

Erode

(*alzandosi in piedi*)

Ah! Così parla la sposa di mio fratello! (*in tono più debole*) Vieni, non voglio rimanere in un luogo come questo. (*con impeto*) Vieni, ti dico! Certamente accadranno cose orribili. Nascondiamoci nel palazzo, Erodiade, io comincio a

fange an zu erzittern... (*auffahrend*) Manassah, Issachar, Ozias, löscht die Fackeln aus! Verbergt den Mond, verbergt die Sterne! Es wird Schreckliches geschehn.

(Die Sklaven löschen die Fackeln aus. Die Sterne verschwinden. Eine große Wolke zieht über den Mond und verhüllt ihn völlig. Die Bühne wird ganz dunkel. Der Tetrarch beginnt, die Treppe hinaufzusteigen.)

Salome

(matt)

Ah! Ich habe deinen Mund geküßt, Jochanaan. Ah! Ich habe ihn geküßt, deinen Mund, es war ein bitterer Geschmack auf deinen Lippen. Hat es nach Blut geschmeckt? Nein? Doch es schmeckte vielleicht nach Liebe. Sie sagen, daß die Liebe bitter schmecke. Allein was tut's? Was tut's? Ich habe deinen Mund geküßt, Jochanaan. Ich habe ihn geküßt, deinen Mund.

(Der Mond bricht wieder hervor und beleuchtet Salome.)

Herodes

(sich umwendend)

Man töte dieses Weib!

(Die Soldaten stürzen sich auf Salome und begraben sie unter ihren Schilden.)

Der Vorhang fällt schnell.

tremare... (*scuotendosi*) Manasse, Issacar, Ozia, spegnete le torce. Nascondete la luna, nascondete le stelle! Qualcosa di terribile sta per accadere.

(Gli schiavi spengono le torce. Le stelle scompaiono. Una grande nube ricopre la luna e le fa velo nascondendola completamente. La scena sprofonda nel buio. Il Tetrarca comincia a salire la scalinata.)

Salome

(con voce stanca)

Ah! Ho baciato la tua bocca, Jochanaan. Ah! Io l'ho baciata, la tua bocca, c'era un sapore amaro sulle tue labbra. Era il sapore del sangue? No! Ma forse era quello dell'amore... Dicono che abbia un sapore amaro l'amore... Ma poi, che importa? Che importa? Ho baciato la tua bocca, Jochanaan. Io l'ho baciata, la tua bocca.

(La luna traluce di nuovo attraverso le nubi, e un suo raggio illumina Salome.)

Erode

(volgendosi)

Si uccida quella donna!

(I soldati si precipitano su Salome e la seppelliscono sotto i loro scudi.)

Il sipario si chiude rapidamente.

Il soggetto

di **Emilio Sala**



E. Rieck, bozzetto per la prima rappresentazione di Salome, Dresda Königliches Opernhaus, 9 dicembre 1905.

Scena prima

Sulla grande terrazza del palazzo di Erode illuminata dalla luna, mentre nella sala dei banchetti si sta festeggiando il compleanno del Tetrarca, il giovane capitano della guardia reale Narraboth è incantato dalla bellezza di Salome. Il paggio di Erodiade, suo amico, cerca invano di distoglierlo dalla contemplazione di quel fiore velenoso. Di colpo si sente la voce del profeta Jochanaan provenire dalla cisterna in cui è imprigionato. I soldati della guardia reale discutono le parole oscure del Precursore.

Scena seconda

Entra Salome disgustata dal comportamento dei commensali e dalle insidie del patrigno Erode: ha bisogno di respirare un po' di aria pura e di guardare la luna in cui si rispecchia la sua pallida bellezza. La voce di Jochanaan riecheggia di nuovo dalla cisterna e desta la curiosità di Salome. Quest'ultima chiede di vedere lo sconosciuto, ma richiamandosi al divieto del Tetrarca i soldati si rifiutano di aprire la cisterna. Allora la principessa, conscia del suo potere su Narraboth, induce l'accondiscendente capitano a far eseguire il suo desiderio. Jochanaan esce dalla cisterna.

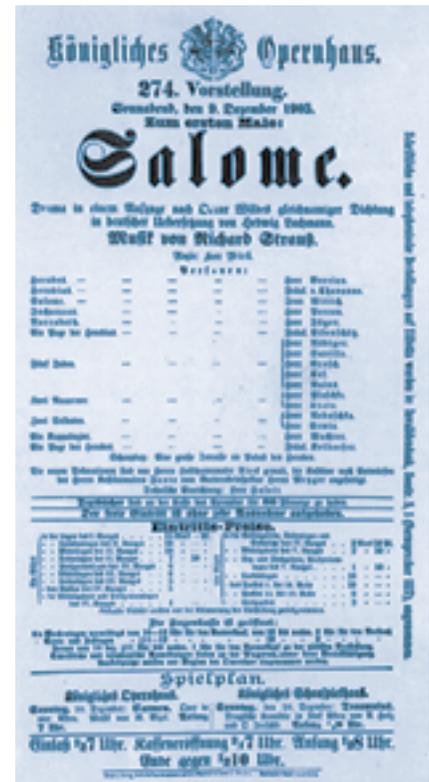
Scena terza

Il profeta maledice e copre d'infamia con le sue accuse la madre di Salome. Ma quanto più egli respinge la figlia della peccaminosa Erodiade, tanto più cresce in Salome il desiderio morboso: vuole toccarlo, vuole baciarlo, anche se Jochanaan disgustato la allontana da sé. Invano il capitano Narraboth supplica Salome di contenersi: egli non sopporta di vedere la principessa in quello stato e si pugnala sotto gli occhi di lei che neppure se ne accorge. Infine il profeta maledice Salome e ridiscende nella cisterna.

Scena quarta

Seguito da Erodiade e dalla sua corte, Erode entra sulla terrazza per cercare Salome. Malato di desiderio per la figliastra, egli cerca invano di condurla a sé. Le maledizioni di Jochanaan

Locandina per la prima rappresentazione di Salome, Dresda Königliches Opernhaus, 9 dicembre 1905.



Copertina del libretto per la prima italiana di Salome, Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1906, Milano, raccolta Lesnig.



interrompono le insidie del Tetrarca. Erodiade domanda allora al re di far tacere il profeta consegnandolo ai Giudei, ma Erode, che ha paura delle funeste profezie di Jochanaan, difende il Precursore. Intervengono i Giudei con le loro dispute ridotte ormai a vuoto formalismo. Poi Erode chiede a Salome di danzare per lui. Costei, con un calcolato atteggiamento di rifiuto, eccita la cupidigia del Tetrarca fino a fargli giurare davanti a tutti di esaudire ogni suo desiderio. La danza dei sette veli può cominciare. Al suo termine, la principessa chiede al Tetrarca di ricevere su un vassoio d'argento la testa di Jochanaan. Erode reagisce con incredulità e orrore, mentre Erodiade approva con entusiasmo. Tutto tenta Erode per dissuadere Salome dall'inconcepibile desiderio, ma non c'è nulla da fare. Erodiade sfilava l'anello della morte dal dito dell'estenuato monarca e lo fa consegnare al carnefice. Salome attende ansiosa accanto alla cisterna, finché il giustiziere le porge il vassoio col capo mozzo di Jochanaan. Perduta nella contemplazione della testa decapitata del profeta, Salome intrattiene un lungo e voluttuoso dialogo con Jochanaan che si compie nel famoso bacio necrofilo: "Ah! Ich habe deinen Mund geküsst, Jochanaan". Sconcertato e incapace di comprendere, Erode ordina ai suoi soldati di uccidere la principessa.

Scene one

On the great terrace of Herod's palace by moonlight, while the Tetrarch's birthday is being celebrated in the banquet hall within, the young captain of the royal guard, Narraboth, gazes spellbound at Salome's beauty. His friend, Herodias' page, tries in vain to distract his contemplation of that poisonous flower. Suddenly the voice of the Prophet Jochanaan is heard from the cistern below, in which he is imprisoned. The soldiers of the royal guard discuss the Prophet's obscure words.

Scene two

Salome enters, disgusted by the behaviour of the banqueters and by the advances made by her step-father Herod. She wants to breathe in the fresh air and to gaze at her own pale beauty mirrored in the moon. Jochanaan's voice again resounds from the cistern and arouses Salome's curiosity. She asks to see the unknown prisoner, but the guards obey the Tetrarch's orders and refuse to open the cistern. The princess, however, is aware of her power over Narraboth, and induces the captain to carry out her wishes. Jochanaan comes up from the cistern.

Scene three

The Prophet curses and showers abuse upon Salome's infamous mother. But the more he rejects the daughter of the sinful Herodias, the more Salome's morbid lust is stirred: she desires to touch and kiss him, even though Jochanaan repulses her in disgust. Narraboth implores Salome to contain herself, as he cannot bear to see the princess in this state. In the end he is so distraught that he stabs himself before her eyes, but she does not even notice. Still cursing Salome, the Prophet goes down again into the cistern.

Scene four

Followed by Herodias and his court, Herod comes out onto the terrace looking for Salome. Consumed with greed for his step-daughter, he tries in vain to seduce her, but the Tetrarch's advances are interrupted by the sound of the Prophet's renewed

curses from below. Herodias asks the King to silence the prisoner by handing him over to the Jews. But Herod is afraid of Jochanaan's prophecies and defends him. Meanwhile the Jews quarrel amongst themselves. Herod then asks Salome to dance for him. With a calculated air of refusal, the girl arouses the Tetrarch's lust to a point where he swears before all that he will carry out whatever wish she may care to express. Thus the Dance of the Seven Veils can begin. When it is over the princess asks the Tetrarch for Jochanaan's head to be brought to her on a silver tray. Herod reacts with incredulity and horror, while Herodias gives her enthusiastic approval. Herod attempts in every possible way to dissuade Salome from her loathsome request, but she remains adamant. Finally, Herodias removes the ring of death from the exhausted King's finger and has it delivered to the executioner. Salome waits anxiously beside the cistern, until the executioner hands her the tray bearing Jochanaan's severed head. Lost in contemplation, Salome embarks on a long and voluptuous monologue with Jochanaan's head, ending with the famous necrophilic kiss and the words "Ah! Ich habe deinen Mund geküsst, Jochanaan". Appalled and bewildered, Herod orders his soldiers to slay the princess.

(Traduzione di Rodney Stringer)

Première scène

Sur la grande terrasse du palais d'Hérode illuminée par la lune, et alors que dans la salle du banquet la fête d'anniversaire du Tétrarque bat son plein, Narraboth, le jeune capitaine de la garde royale, ne pense qu'à la beauté de Salomé. Son ami, page d'Hérodiade, cherche en vain de le détourner de son envoûtement pour cette fleur vénéneuse. Tout à coup on entend les protestations du prophète Jochanaan provenir de la citerne dans laquelle il est emprisonné. Les soldats de la garde royale commentent les paroles obscures du Précurseur.

Deuxième scène

Salomé entre, dégoûtée par le comportement des invités et par les avances de son beau-père Hérode: elle a besoin de respirer un peu d'air pur et d'admirer la lune qui illumine la terrasse de sa pâle clarté. La voix de Jochanaan résonne à nouveau de la citerne et éveille la curiosité de Salomé. Elle demande alors de voir l'inconnu mais les soldats, respectant l'interdiction imposée par le Tétrarque, refusent d'ouvrir la citerne. Alors la princesse, consciente de son pouvoir sur Narraboth, pousse le capitaine à satisfaire son désir. Jochanaan sort de la citerne.

Troisième scène

Le prophète maudit et couvre d'infamie la mère de Salomé. Plus il repousse la fille de l'immorale Hérodiade, plus en Salomé croît un désir morbide: elle veut toucher Jochanaan, l'embrasser, même si lui, dégoûté, continue à la repousser. Le capitaine Narraboth supplie en vain Salomé de réfréner son désir: il ne supporte pas de voir la princesse en cet état et il finit par se poignarder sous ses yeux sans même qu'elle ne s'en aperçoive. Le prophète maudit Salomé et redescend dans la citerne.

Quatrième scène

Suivi d'Hérodiade et de sa cour, Hérode arrive sur la terrasse à la recherche de Salomé. Fou de désir pour sa belle-fille, il cherche en vain de l'attirer vers lui. Les malédictions de Jochanaan interrompent les avances du Tétrarque. Hérodiade

demande alors au roi de faire taire le prophète et de le remettre aux Juifs. Hérode, qui craint les funestes prophéties de Jochanaan, défend le Précurseur. Les Juifs interviennent avec leurs débats, qui ne sont plus qu'un vide formalisme. Puis Hérode demande à Salomé de danser pour lui. Salomé fait mine de refuser pour mieux exciter la convoitise du Tétrarque jusqu'à ce que celui-ci lui jure devant tout le monde qu'il est prêt à exaucer tous ses désirs. La danse des sept voiles peut commencer. Au terme de la danse, la princesse demande au Tétrarque qu'il lui offre la tête de Jochanaan sur un plateau d'argent. Hérode réagit avec incrédulité et horreur, tandis qu'Hérodiade approuve avec enthousiasme. Hérode tente en vain de convaincre Salomé à renoncer à son désir inconcevable. Hérodiade ôte l'anneau de la mort du doigt du monarque exténué et le fait remettre au bourreau. Salomé attend impatiente au bord de la citerne, jusqu'à ce que le bourreau lui tende le plateau avec la tête coupée de Jochanaan. Perdue dans la contemplation de la tête du prophète, Salomé poursuit un long dialogue voluptueux avec Jochanaan, qui se termine par le célèbre baiser nécrophile: "Ah! Ich habe deinen Mund geküsst, Jochanaan". Bouleversé et incapable de comprendre, Hérode ordonne à ses soldats de tuer la princesse.

(Traduzione di G. Viscardi)

Erste Szene

Die grosse Terrasse des Palastes des Herodes liegt im Mondlicht. Während man im Festsaal den Geburtstag des Tetrarchen feiert, betrachtet der junge Hauptmann der königlichen Garde, Narraboth, die Prinzessin Salome und ist von ihrer Schönheit bezaubert. Der Page der Herodias, sein Freund, versucht vergeblich ihn von dem Anblick dieser vergifteten Blume abzulenken. Plötzlich hört man die Stimme des Propheten Jochanaan aus dessen unterirdischem Gefängnis in einer Zisterne. Die Soldaten der königlichen Garde kommentieren die mysteriösen Worte des Propheten.

Zweite Szene

Salome erscheint: sie ist angewidert von dem Verhalten der Gäste und von den Nachstellungen ihres Stiefvaters Herodes. Sie möchte etwas frische Luft atmen und den Mond betrachten, in dem sich ihre bleiche Schönheit spiegelt. Von neuem hört man die Stimme des Jochanaan aus der Zisterne. Sie weckt Salomes Neugier. Sie will den Unbekannten sehen, aber der Tetrarch hat jeden Kontakt mit dem Gefangenen verboten, und die Soldaten weigern sich, die Zisterne zu öffnen. Aber die Prinzessin benützt ihre Macht über Narraboth, und der Hauptmann gibt nach und erfüllt ihren Wunsch: Jochanaan kommt aus der Zisterne.

Dritte Szene

Der Prophet verflucht das Lasterleben ihrer Mutter. Aber je mehr er die Tochter der sündhaften Herodias zurückweist, um so mehr wächst Salomes Sinnlichkeit: sie möchte ihn anfassen, ihn küssen, auch wenn Jochanaan sie angewidert von sich stösst. Umsonst bittet der Hauptmann Narraboth Salome, sich zu mässigen: er erträgt es nicht, die Prinzessin in diesem Zustand zu sehen, und ersticht sich vor ihren Augen: sie merkt es nicht einmal. Der Prophet verflucht Salome und steigt in die Zisterne hinab.

Vierte Szene

Gefolgt von Herodias erscheint Herodes mit seinem Hofstaat auf der Terrasse. Er sucht Salome. Er ist krank vor Leidenschaft

für die Stieftochter, aber es gelingt ihm nicht sie zu verführen. Die Schmähreden Jochanaans unterbrechen die Annäherungsversuche des Tetrarchen. Herodias verlangt, dass man den Propheten mundtot machen und ihn den Juden übergeben solle. Aber Herodes hat Angst vor den fürchterlichen Prophezeihungen des Jochanaan und verteidigt ihn. Auch die Juden geben ihr Urteil ab, mit formalen inhaltslosen Worten. Dann bittet Herodes Salome, für ihn zu tanzen. Wieder kalkuliert diese ihre Macht genau und kalt. Sie reizt die Sinnlichkeit des Tetrarchen so sehr, dass er vor allen schwört, ihr jeden Wunsch erfüllen zu wollen. Der Tanz der sieben Schleier kann beginnen. Nachdem sie getanzt hat, verlangt die Prinzessin den Kopf des Jochanaan auf einem silbernen Tablett. Herodes kann es zunächst nicht fassen und reagiert mit Abscheu, während Herodias der Tochter mit Begeisterung beistimmt. Herodes versucht alles, um Salome von diesem unglaublichen Verlangen abzubringen, aber sie hört nicht auf ihn. Schliesslich zieht Herodias dem erschöpften Monarchen den Todesring vom Finger und übergibt ihn dem Henker. Salome wartet ungeduldig bei der Zisterne, bis der Henker ihr endlich das Tablett mit dem Haupt des Jochanaan überbringt. In die Betrachtung des abgeschlagenen Hauptes versunken spricht Salome lang und leidenschaftlich, mit Jochanaan. Die Szene gipfelt in einem Kuss auf den toten Mund: “Ah! Ich habe deinen Mund geküsst, Jochanaan”. Angeekelt und ohne jedes Verständnis befiehlt Herodes seinen Soldaten die Prinzessin zu töten.

(Traduzione di Lieselotte Stein)

**Favole amare & perfidi incanti:
Oscar Wilde e la musica**

di Luca Scarlini

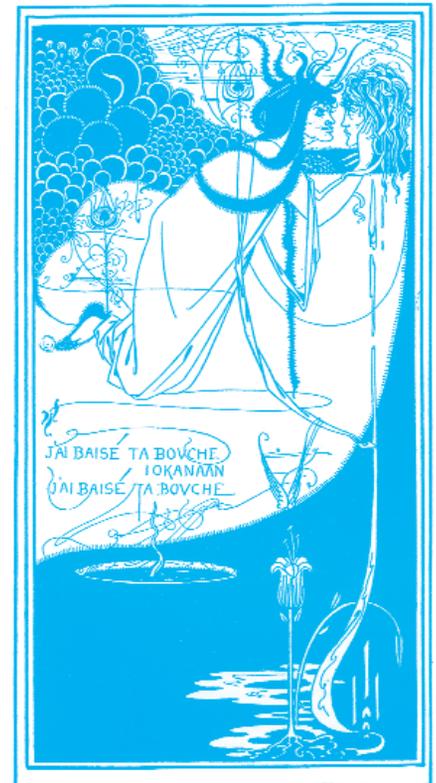


Un ritratto fotografico di Oscar Wilde durante il viaggio dello scrittore in America nel 1881.

Dal punto di vista formale, il modello di tutte le arti è l'arte del musicista.
(Oscar Wilde, prefazione al *Ritratto di Dorian Gray*)

Qui e alle pagine seguenti,
Aubrey Beardsley, illustrazioni per
la *Salome* di Oscar Wilde, 1893.

Nel mondo estetico, saturo di allusioni ed *ekphrasis*, di Oscar Wilde, la musica occupa un posto importante dal punto di vista teorico (in specie per quel che concerne la riflessione sulla realizzazione della tessitura verbale nella scrittura), ma di minor peso rispetto alle arti figurative o al teatro, cui egli fu continuamente interessato, tessendo peraltro relazioni d'amicizia importanti con personalità come Whistler o Sarah Bernhardt. La sua posizione in merito è quindi simile a quella che si trova nel dialogo paraplatonico del *Critico come artista*, che è manifesto e dichiarazione di intenti. Gilbert chiede infatti all'amico Ernest: "Lascia che ti suoni Chopin o preferisci Dvořák? Vuoi che ti suoni una fantasia di Dvořák? Compone cose appassionate, dai colori strani". Al che l'altro risponde, drastico come Erodiade, che ripete continuamente che "la luna è la luna": "No. Non ho voglia di musica al momento. È troppo indefinita".¹ Leggendo i carteggi con amici e conoscenti, spesso costellati da discussioni sulle novità artistiche del momento, senz'altro le creazioni in ambito musicale hanno un posto relativo seppur costante (con alcune interessanti eccezioni, come si dà per i *Notturmi* chopiniani, finalmente scrostati da qualsiasi alone salottiero e tra le rare composizioni che lo scrittore paragoni per intensità alla poesia amatissima dei lirici francesi moderni), come emerge anche nel *De Profundis*, lunga epistola inviata, com'è noto, dal carcere a Lord Alfred Douglas. Scrive infatti Wilde: "Io sento in molta arte moderna il grido di Marsia. È amaro in Baudelaire, dolce e lamentoso in Lamartine, mistico in Verlaine. Si trova nelle risoluzioni differite della musica di Chopin. Nello scontento che perseguita i volti ricorrenti delle donne di Burne-Jones".² Il biografo principe, Richard Ellmann, conferma una presenza musicale abbastanza costante nella sua esistenza: a Oxford, seguendo la tradizione materna, Wilde apriva infatti regolarmente il salotto di casa per trattenimenti musicali,³ mentre esaminava con poco amore i tentativi del fratello maggiore Willie,



compositore dilettante e personalità sempre alla ricerca di una possibile identità artistica, che, dopo aver provato invano ad affermarsi come scultore, tentava di riscrivere il finale dei *Preludi* del maestro polacco. Non si trovano invece tracce rilevanti di un discorso su Wagner, che tanta importanza ebbe per tutta la cultura simbolista e che suscitò negli stessi anni in Inghilterra le riflessioni acute del *Perfetto wagneriano* di George Bernard Shaw. Secondo i biografi lo scrittore in gioventù ascoltò un concerto del compositore che dirigeva pagine dell'*Olandese volante*, ma di questa esperienza non rimangono segni nella riflessione estetica. Eppure l'ascolto è una pratica costante e, almeno in un caso, viene presentato esplicitamente come momento di ispirazione. Nel momento in cui a Parigi lavorava a *Salomé*, in crisi, lo scrittore si recò infatti al Grand Café per ascoltare la celebre orchestra gitana e, per citare le sue parole: "Quel Rigo che poi fuggì con la principessa De Chimay, Clara Ward, dirigeva allora l'orchestra degli zingari. Lo chiamai al mio tavolo e gli dissi: 'sto scrivendo un dramma su una donna che danza a piedi nudi nel sangue di un uomo, che ha desiderato e ucciso. Voglio che lei mi suoni qualcosa in armonia con i miei pensieri'. E Rigo suonò una musica così selvaggia e terribile, che tutti i presenti smisero di parlare e mi guardarono con visi sbiancati. Allora tornai a casa e finii *Salomé*".⁴ Sembra quasi una prefigurazione della scatenata partitura straussiana, che non poco contribuì al recupero di Wilde come autore, dopo lo scandalo e la detenzione, prima che il suo repertorio tornasse definitivamente in auge e divenisse decisamente *mainstream*. La relazione con il teatro d'opera, per concludere l'*excursus*, fu invece più che altro dimestichezza con alcune celebrate primedonne, tra cui Emma Calvé, cui presentò in un salotto parigino un trasandatissimo Paul Verlaine e, in misura minore, Georgette Leblanc, conosciuta per tramite del suo compagno Maurice Maeterlinck e apprezzata nella *Sapho* di Massenet. Infine i numerosi contatti con Dalhousie Young, oscuro compositore inglese, che, pur non conoscendolo di persona, aveva pubblicato nel 1895 una coraggiosa *Apologia pro Oscar Wilde*, si concretizzarono nella commissione di un libretto per un *Dafni e Cloe*, ma lo scrittore, in ristrettezze economiche, accettò un anticipo sapendo che assai difficilmente avrebbe lavorato al progetto, come infatti avvenne.

Il mondo espressivo di Wilde comunque si dimostrò da subito perfetto per un incontro con la nuova sensibilità musicale, in una dimensione che privilegiò in genere le ambientazioni storiche piagate di sensualità, lasciando invece da parte il *côté* ironico e comico. Giacomo Puccini, ad esempio, nel periodo di crisi che precedette *La Fanciulla del West*, prese seriamente in esame ben due soggetti wildiani: la *Tragedia fiorentina* e *La duchessa di Padova*, proposti nel 1906 da Sybill Seligmann, che li ebbe direttamente da Robbie Ross, esecutore testamentario dello scrittore. Il musicista trovò il primo testo di notevole interesse e così scriveva a Ricordi da Parigi: "è un atto, ma bello, alato, forte, tragico [...] sarebbe un contraltare a *Salomé*, ma più umano, più vero, più nelle corde di noi tutti".⁵ Naturalmente invece gli esiti di maggior impatto furono proprio nel mondo austro-tedesco, che nell'epoca *Jugendstil* trovò nel repertorio wildiano un punto di riferimento irrinunciabile per il nuovo teatro musicale. Il *turning point* è ovviamente connesso alla *Salome* straussiana, che ottenne

entusiastico successo di scandalo nella sensazionale prima a Dresda nel 1905 e nelle numerosissime altre edizioni che si succedettero, suscitando al contempo una netta opposizione ecclesiastica (basti pensare che a Vienna l'opera poté andare in scena, e dopo una trattativa con l'arcivescovo Pifffl, solo nel 1918). Il compositore, che aveva fino ad allora ottenuto i suoi maggiori successi con il fittissimo ciclo di poemi sinfonici, si era avvicinato al lavoro wildiano per tramite del poeta Anton Lindner, che gli aveva proposto il tema e che si era offerto come librettista, versificando l'inizio. Strauss declinò l'offerta non convinto degli esiti, ma fu subito certo di dover musicare il lavoro, dopo aver visto la famosa edizione berlinese diretta da Max Reinhardt con Gertrude Eysoldt, da cui deriva anche la traduzione di Hedwig Lachmann che è alla base del libretto. In un crescendo drammatico di straordinaria forza, che sfrutta al meglio l'ambientazione claustrofobica della *pièce*, la danza dei sette veli, incastonata nella sontuosa partitura orchestrale, dimostrò d'altra parte le potenzialità di un uso programmatico di colori orientali, che, ovviamente, era destinato a suscitare emuli, e basti qui citare Aleksandr Glazunov, ricordato in genere soprattutto proprio per le sue composizioni per la danza, che firmò nel 1908 una bella colonna sonora di impianto tradizionale per la famosa edizione pietroburghese diretta da Mejerchol'd con Ida Rubinstein protagonista, in cui è in evidenza, appunto, un ballo sfrenato, di dimensioni "polovesiane". Proprio nello stesso anno, a Vienna, e, per la precisione, nel teatro all'aperto della Secessione, ebbe luogo il "coreodramma" *Der Geburtstag der Infantin*, tratto dal meraviglioso racconto omonimo, in cui, sullo sfondo di segni grafici *art nouveau*, le sorelle Wiesenthal, pioniere della danza espressionista, rivivevano in un perverso gioco di specchi la crudele storia della principessa e del nanogiocattolo cui ella spezza il cuore, sulle musiche, splendide e recentemente recuperate, di Franz Schreker, che qui ottenne la prima, relativa, consacrazione della sua carriera, che precedette la più larga fama ottenuta dalle opere. La popolarità in ambito austrotedesco di questa accorata riflessione sul potere distruttivo della bellezza fu notevole, e lo testimonia *Der Zwerg*





di Alexander von Zemlinsky, presentato a Colonia nel 1922, e unico titolo (insieme alla *Lyrische Symphonie*) a godere, vivente l'autore, di una continuativa frequentazione. L'amarissima favola diviene qui occasione di una scrittura finissima, in un gioco di proiezioni in cui alcuni hanno perfino voluto vedere in chiave di eccessivo psicologismo un'allusione precisa alla distruttiva relazione del compositore con Alma Schindler. D'altro canto Zemlinsky è la personalità più coinvolta nel percorso operistico wildiano, come ben dimostra anche *Eine florentinische Tragödie*, bruciante atto unico per tre personaggi, che nel 1917 ebbe cospicua attenzione in occasione della prima a Stoccarda e che venne in seguito riproposta varie volte. In ambito francese, dove il mito wildiano ebbe risonanza continua, per tramite di numerosi testimoni, tra cui André Gide, che spesso scrisse sul tema, è da citare senz'altro l'esito notevolissimo quanto relativamente poco noto della *Ballade de la geôle de Reading* di Jacques Ibert, composta a Roma nel 1920 durante un soggiorno a Villa Medici, in cui la folgorazione della lettura dello splendido poema omonimo porta come esito una pagina sinfonica di alto livello, che in primo luogo è un omaggio allo scrittore, come anche una pungente variazione sulle modalità della scrittura a programma. In ambito anglosassone, invece, l'aspetto drammatico o tragico della sua opera è stato in genere tralasciato con l'unica eccezione di un repertorio di *songs* abbastanza nutrito, in cui si ricordano pregevoli lavori di George Butterworth (noto soprattutto per il bel ciclo *A Shropshire Lad*, tratto da Housman) e in specie dello statunitense Charles Tomlinson Griffes, mentre ha prevalso decisamente la trasformazione in musical, con numerosi esempi correvi e un momento significativo legato a *After the Ball* (1954), che Noël Coward, maestro del teatro comico del Novecento, trasse dal *Ventaglio di Lady Windermere*, andando incontro a un cospicuo successo. D'altro canto in questo pesava anche l'esempio, celeberrimo, di *Patience* di Gilbert & Sullivan, rappresentata nel 1881 con grande successo e rimasta stabilmente nel repertorio della compagnia D'Oily Carte, che narrava la scombinata storia di Bunthorne, un esteta concupito da damigelle e disperatamente

innamorato di una lattaia, personaggio in cui venivano satireggiati tanto Wilde quanto Dante Gabriele Rossetti; a questa tradizione si lega, con tutti i distinguo del caso, anche *The Importance of being Ernest* di Mario Castelnuovo Tedesco, composto nel 1961, con un organico di impronta stravinskijana, per otto voci, due pianoforti e percussioni.

Il destino musicale di Wilde è proseguito comunque inarrestabile, passando all'ambito pop. Lo scrittore infatti è stato sempre unanimemente considerato come un antenato di riguardo del *glam rock* e, non a caso, in *Velvet Goldmine* di Todd Haines (1998) compare un improbabile esteta-bambino, che, alla consueta domanda a scuola sulle future vocazioni, annuncia categoricamente di volere “diventare un idolo pop”. D'altro canto una pletora di riferimenti è individuabile in personalità diverse come David Bowie, Paul Morrissey (che usava un volume wildiano come logo al tempo degli Smiths) o Gavid Friday, autore eclettico di un urticante cabaret decadente. Altrettante riprove, quindi, di un articolato destino musicale dell'autore di *Dorian Gray*, i cui esiti sono oggi tutt'altro che conclusi.

¹ O. Wilde, *Il critico come artista*, in *Saggi*, trad. it. di M. D'Amico, Milano, Mondadori 1981, p. 189.

² O. Wilde, *De Profundis*, trad. it. di M. D'Amico, in *Vita di Oscar Wilde attraverso le lettere*, Torino, Einaudi 1998, p. 317.

³ R. Ellmann, *Oscar Wilde*, trad. it. di E. Capriolo, Milano, Mondadori 2000, pp. 60-61.

⁴ *Ivi*, p. 400.

⁵ G. Puccini, lettera a Tito Ricordi, 14 novembre 1906, cit. in M. Carner, *Giacomo Puccini*, Milano, Il Saggiatore 1981, p. 212.

La “Salome” di Richard Strauss

di Fedele d'Amico



*G. Minozio, manifesto pubblicitario del dentifricio "Salomè", 1927.
Milano, Civica raccolta di stampe Bertarelli.*

Solo da poco la *Salomé* di Oscar Wilde era arrivata sulle scene tedesche, precisamente a Breslavia, quando il poeta Anton Lindner si offrì di trarne un libretto per Richard Strauss. Era il 1902 e Strauss (1864-1949) contava da un pezzo fra i massimi compositori del tempo: il suo primo capolavoro assoluto, il *Don Giovanni*, l'aveva già dato nel 1887-88, cioè a ventitré anni d'età, e otto dei suoi dieci poemi sinfonici aveva ormai dietro le spalle – al nono, la *Sinfonia domestica*, stava lavorando appunto allora. Ma il compositore di teatro era appena agli inizi: aveva presentato soltanto *Guntram* nel 1894, senza successo, e nel 1901 *Feuersnot*; che invece l'aveva ottenuto, ma certo non paragonabile a quello dei *Don Giovanni*, *Morte e trasfigurazione*, *Till Eulenspiegel*, *Così parlò Zarathustra*, *Don Chisciotte*, *Vita d'eroe*.

Lesse dunque il lavoro di Wilde, originariamente scritto in francese, nella traduzione tedesca di Hedwig Lachmann, e cominciò a mettere in musica le prime scene del libretto che Lindner andava stendendo; ma presto s'interruppe: non riusciva a trovare, in quei versi, qualcosa che davvero lo stimolasse. Fin che un giorno, ripensando all'inizio *in medias res* della tragedia originale – “Com'è bella la principessa Salomé stasera!” – gli venne in mente che quel che lo aveva attratto non era semplicemente un soggetto ma un testo: e forse appunto perché era un testo in prosa, e dalla struttura radicalmente difforme così da ciò che allora s'intendeva per libretto d'opera come dai drammi di Wagner. Perché dunque non affrontarlo direttamente, limitandosi a toglierne quanto la musica avrebbe reso ingombrante o superfluo? (Altrettanto aveva fatto Debussy con il *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck andato in scena a Parigi appunto allora, aprile 1902, ma quanto Strauss ne sapesse in proposito non sappiamo). Tanto più Strauss dové confortarsi in quest'idea quando, ai primi del 1903, assisté alla rappresentazione che Max Reinhardt dava a Berlino della tragedia di Wilde, protagonista la grande Gertrud Eysoldt. E nell'agosto – quando il lavoro alla interminabile *Sinfonia domestica* era quasi terminato – cominciò la composizione; che durò fino al settembre 1904, mentre l'orchestrazione si protrasse fino al 20 giugno 1905:



beninteso intramezzate, l'una e l'altra, dalle sue tournées di direttore d'orchestra. Solo rinviò la stesura della "Danza dei sette veli" a più tardi: quando alla fine del maggio 1905, a Strasburgo, fece ascoltare al pianoforte l'opera a Mahler – che se ne entusiasmò, pur deplorando il soggetto *osé* – quel pezzo mancava ancora.

Il tutto era destinato all'Opera di Dresda, direttore Ernst von Schuch, ma solo a fatica andò in porto: i cantanti trovarono le loro parti tremendamente difficili, e alla prima prova la protagonista, Marie Wittich, proclamò la sua inseguebile (aggiungendo: "io sono una signora perbene"), il che trascinò tutti i colleghi meno uno alla diserzione. Ma quell'uno salvò la situazione. Era Carl Burrian, il famoso tenore boemo, il quale invece dichiarò di saper già la sua, quella di Erode, perfettamente a memoria; così gli altri, arrossendo, ritirarono le dimissioni. Altri incidenti minacciarono ancora di ritardare l'esecuzione, ma Strauss li fronteggiò fissando un termine improcrastinabile, non rispettato il quale avrebbe passato l'opera ad un altro teatro: argomento decisivo giacché sia Nikisch a Lipsia come Mahler a Vienna fremevano per averla. Si andò dunque in scena a Dresda il 9 dicembre 1905, direttore Schuch, regista Willi Wirk, scene di Rieck, costumi di Fanto, interpreti (oltre alla Wittich e a Burrian), Karl Perron nella parte di Jochanaan e la Chavanne in quella di Erodiade. E il successo fu strepitoso: trentotto chiamate; sebbene gran parte della stampa reagisse freddamente e alcuni pronosticassero all'opera vita breve, o comunque destinata ad una élite ristretta.

Invece in due anni *Salome* aveva salito le scene di cinquanta teatri tedeschi, contemporaneamente passando all'estero: già nel 1906 in Italia, dove la prima esecuzione fu aspramente disputata fra il Regio di Torino e la Scala, con vittoria ufficiale del Regio (protagonista Gemma Bellincioni, direttore Strauss, 26 dicembre); ma la Scala (con Salomea Krusceniski, direttore Toscanini, 27 dicembre) si vendicò offrendo una prova generale pubblica il 25, in modo da precedere di fatto Torino di ventiquattr'ore. Episodio che si può giudicare antipatico, ma che comunque attesta l'enorme prestigio che l'opera aveva già acquistato.

Altra prima all'estero da ricordare è quella di Parigi, dove *Salome* andò in scena al Théâtre du Châtelet nel maggio 1907; e questo, per un caso più unico che raro: il rifiuto di Strauss a che il francese adottato fosse quello d'una versione ritmica. Francese era infatti la lingua dell'originale di Wilde, e questo originale Strauss volle mantenere; il che lo obbligò ad adattare ad esso la sua musica ossia, in pratica, a riscrivere tutta la parte vocale. È anche notevole il fatto che Strauss prendesse questa decisione non già nel 1907, ma immediatamente dopo aver terminato l'orchestrazione dell'opera, cioè assai prima della sua andata in scena in tedesco. E ancora, che per non commettere errori di prosodia si facesse controllare da Romain Rolland, di cui era amico da alcuni anni; del che Rolland approfittò per ritoccare alcune durezza del testo stesso, dato che il francese di Wilde non era immacolato (se ne può leggere il breve elenco in un eccellente scritto di Franco Serpa nel numero unico dedicato al Maggio Musicale Fiorentino 1964, a cura dell'Ente Autonomo del Teatro Comunale di Firenze). La dirompente diffusione dell'opera, dappertutto accolta dal pubblico trionfalmente, non poté essere frenata dall'ostilità di parte della critica e del mondo della cultura in

genere; sebbene in alcuni paesi questa ostilità fosse diffusa, particolarmente in Francia (Debussy, Gide, Proust; il solo musicista di rilievo che la ammirasse fu Ravel, non per nulla alquanto isolato estimatore – in Francia – di Puccini). Altrettanto si dica delle varie censure (i cui motivi del resto, sotto forma di parziali riserve, si ritrovarono anche sulla bocca di non pochi ammiratori ed amici quali, l’abbiamo visto, Mahler, o lo stesso Rolland). A Berlino, per esempio, a vincere la resistenza dell’imperatore Guglielmo II bisognò la trovata dell’*Intendant* Hülsen di far apparire alla fine dell’opera, simbolo redentore, la stella dei Re Magi. Il maggior successo, forse, la censura l’ottenne in Austria, dove per avere *Salome* Vienna dové aspettare il 1918, e perciò la prima esecuzione in Austria ebbe luogo a Graz (ma già nel 1906: vi accorsero Mahler, Schönberg, Berg, Puccini). Degno di ricordo anche il particolare che alla prima assoluta, quella di Dresda, i famosi si bemolli acutissimi del contrabbasso che protocollano i repressi gemiti di Salome durante la decapitazione sotterranea parvero alla prova generale così rischiosi che l’*Intendant* persuase Strauss a mascherarli con un si bemolle tenuto del corno inglese.

La Salome di Wilde è una sedicenne che s’immagina sottile, serpentina, viperina. E tale la immaginava anche Strauss. Salvo che Strauss le voleva anche una “voce da Isotta”, insomma atletica, come a quei tempi si pretendevano le voci delle eroine e degli eroi di Wagner: due esigenze che, come la Wittich fece osservare, erano inconciliabili. Bisognava dunque scegliere; e fatalmente si scelse Isotta, cioè la Wittich; giacché la preoccupazione essenziale di Strauss era che la voce fosse tale da farsi largo nella selva sinfonica, a rendere ben percepibile non solo la sua linea musicale, ma anche il testo. Senonché la riprova che quell’alternativa costituiva un problema non accantonabile con una così drastica decisione presa una volta per tutte si ricava dal fatto che la “sedicenne” è in qualche modo costretta a dichiararsi tale, o pressappoco, per lo meno in quel luogo drammaticamente decisivo che è costituito dalla “Danza dei sette veli”: esibizione non vocale che dai tonnellaggi delle Isotte e Brunildi dell’epoca sarebbe stato imbarazzante esigere. La soluzione Wittich, difatti, implicò un

Thyra Emilian Larsen nella parte di Salome a Monaco di Baviera, 1907.



doppiaggio; al momento della danza una ballerina provvista del *physique du rôle* ne prese il posto. E la stessa soluzione fu adottata assai spesso, per decenni. Senonché si trovarono, e ben presto, anche cantanti capaci di farne a meno, e tali furono (esempio particolarmente felice fra le prime interpreti la finlandese Aino Ackté) anche le protagoniste delle due citate edizioni italiane del 1906; ma costoro avevano anche, questo è il punto, voci diverse da quella che Strauss aveva preteso all'origine perché, bellissime donne tutt'e due, la Bellincioni era una cantante verista (era stata la prima Santuzza, 1890) e la Krusceniski (la prima Butterfly alla seconda versione di quest'opera a Brescia, dopo l'insuccesso della prima alla Scala pochi mesi addietro, 1904) cantava sì anche Wagner, ma in una vocalità non governata da quell'atletismo che s'è detto.

Interpretazioni così orientate, pur non divenendo esclusive, andarono comunque facendosi strada, convincendo Strauss che la prodigiosa orchestrazione di questa sua opera possedeva anche doti di trasparenza che forse lui stesso non aveva valutato abbastanza, permettendo dunque all'elemento che approssimativamente diremo lirico, ossia ad un gioco costante di sfumature dinamiche e fraseologiche, di farsi luce: basti fare i nomi di Ljuba Welitsch, Maria Cebotari, Lisa Della Casa, Franca Somigli, Anja Silja, Montserrat Caballé. E questa prassi è divenuta ai nostri giorni prevalente dacché sullo stesso terreno delle opere di Wagner le ambizioni vocali "atletiche" – imposte non tanto da Wagner quanto, dopo la sua morte, dalla sua temibile vedova, sopravvissutagli di ben quarantasette anni – sono scomparse o quasi, grazie soprattutto a Karajan. D'altra parte Strauss stesso vide quest'evoluzione con piacere: lo attesta, oltre che la sua frequente presenza al podio con soprani di quel tipo in scena, il fatto che nel 1930, a Dresda, per una cantante dalla voce leggera, Maria Rajdl, ritoccò l'orchestrazione in modo da alleggerirla in proporzione; il che non deve stupire: in un suo scritto del 1942 Strauss parla con soddisfazione d'una esecuzione del 1906 a Breslavia con soli settanta strumentisti – l'originale ne prevede più di cento – e d'un'altra del 1940 a Innsbruck con cinquantotto.

“Chi è stato in Oriente, e ha osservato il riserbo delle donne di laggiù, comprenderà che Salome, da quella casta vergine e da quella principessa orientale che è, deve esprimersi sui teatro soltanto con una mimica semplicissima e piena di decoro, altrimenti nel suo scacco di fronte al mondo stupefacente e grandioso che le si fa dinanzi susciterà solo orrore e sgomento anzi che compassione”. Salome casta, riservata? Può parere assurdo, ma questa dichiarazione si deve a Strauss in persona, e si legge appunto nell'articolo che s'è appena ricordato. Tuttavia è necessario, per intenderla, collegarla a quanto segue nello stesso scritto, e che ammonisce tutti gl'interpreti della *Salome* a mantenersi scenicamente nella massima “semplicità”, evitando effetti vistosi, perché “infuriare sulla scena e insieme *davanti* alla scena è troppo! A infuriare basta e avanza l'orchestra”. In forma paradossale, dunque, Strauss adombrava semplicemente un dualismo fra azione scenica (o per meglio dire: testo) e musica, considerando il testo non molto più che uno stimolo – uno stimolo interno per lui Strauss – alla nascita della musica.

Ora questo punto è fondamentale per comprendere non solo *Salome* ma Strauss tutto, o almeno quello più folgorante, che all'incirca va dal *Don Giovanni* alla *Donna senz'ombra*, ossia dal 1883 al

1918. Strauss infatti è il massimo interprete, in musica, di un mondo che non crede più nei valori morali, e neppure nei sentimenti, ma solo idoleggia il potere in sé, il vitalismo, l'attivismo: perciò la "rappresentazione" di ciò che prima dell'era positivista erano "valori", non già i valori stessi. La sua arte dunque non procede da un'urgenza etica, interiore, ma da stimoli esterni. Donde la sua affermazione nel poema sinfonico, cioè nella musica a programma: Strauss aveva avuto bisogno, perché i suoi straordinari poteri espressivi germogliassero e si organizzassero, di occasioni letterarie, situazioni, eventi capaci di tentarlo a "descriverli".

Giacché le sue facoltà espressive, in che senso era tali? Non in quello della partecipazione diretta, sì in quello della rappresentazione. Non per questo Strauss va allineato senz'altro nella linea di quei drammaturghi – diciamo Shakespeare, Mozart, Musorgskij – che del mondo umano rappresentano soggetti diversi e tra loro contraddittori senza prender partito, in una sorta di imparzialità etica; perché nel realizzarli coloro ci danno sempre l'impressione di sposare, via via, la causa d'ognuno, di identificarsi via via con ciascuno di essi. Invece Strauss sembra tenersi al di fuori di loro, pago della sua capacità di intensamente osservare. E così, come ha esattamente detto Serpa, "ha sostituito il gesto all'affetto". Naturalmente, allora, questo lo portò al teatro, cioè ad una musica partorita non semplicemente da un testo letterario consegnato a un programma di sala ma da un'azione vissuta in scena, secondo un riferimento costante, momento per momento. Altrettanto naturalmente il salto di qualità aveva bisogno d'uno stimolo d'eccezione. E Strauss lo trovò nella tragedia di Wilde.

La quale anzitutto lo attrasse per il colorito esotico: quel colorito esotico che nelle non poche musiche orientalescanti dell'Ottocento, soprattutto francesi, gli pareva *cheap*, e che in lui avrebbe liberato straordinarie energie. Ora nel testo di Wilde questo colorito trascende largamente l'assunto, perché nasce da uno scontro fra mondi e quasi evi diversi, fra un tramonto e un'alba: cupo quello, indefinita questa, ma che tuttavia preme nelle invettive del profeta pallido, dell'asceta esangue, che

Gemma Bellincioni, interprete di Salome a Torino alla prima italiana dell'opera nel 1906.



incredibilmente non teme la morte. Il mondo sanguinario e insicuro, voluttuoso e decrepito, in cui cadono le sue declamazioni, non può comprenderlo, ma le reazioni al mistero ch'egli cela non sono uguali per tutti: la vergine sedicenne brucia di svelarlo, quel mistero, facendosi possedere dall'uomo; Erode ne è invece terrorizzato, come da una superstizione; Erodiade vuole semplicemente cancellarlo. Ed ecco, appunto lo sboccio della vergine affascina da un lato l'ufficiale siriano, che dalla gelosia del profeta è tratto al suicidio, dall'altro scatena le voglie del patrigno, come in una inconscia fuga dagli spettri che lo perseguitano; ma colei non cura né l'uno né l'altro, se non per sfruttarli al suo unico scopo, che in fine raggiunge, ma nella sua propria fine. E anche un terzo mondo s'affaccia, come brulicando; gli ebrei con i loro battibecchi dottrinari, che i soldati romani ridicolizzano con la loro semplice presenza, quasi senza aprir bocca. Su tutto la luna, virgo enigmatica, in cui ognuno crede di scorgere la propria immagine speculare.

Senonché tutto questo in Wilde si discioglie in parole, battute, esercizi dialogici; mentre in Strauss si definiscono anzitutto situazioni e dramatis personae: anche se miriadi d'immagini le percorrono come lampi, conferendo al tutto una mobilità nevrotica. E la forma musicale, come nei poemi sinfonici, è una forma ad hoc, cioè non ricalcata su modelli canonici, ma pur sempre netta ed efficientissima; sì che l'evidenza del particolare è moltiplicata dal suo segreto rapporto con essa, dalla sua collocazione in essa, là e non altrove. Soprattutto però decide le sorti il flesso armonico-timbrico con l'idea tematica, quasi sempre brevissima, e appunto in virtù di quel nesso estremamente icastica. Da questo punto di vista il linguaggio di *Salome*, nei suoi deliri di colori, di violenze, di luci cristalline, di crudeltà, di brividi, supera tutto ciò che Strauss aveva scritto fino allora, e che quanto a temerità armoniche non avrebbe più superato se non in alcune pagine dell'immediatamente successiva *Elektra* (1906-08). Ma tornando a noi. Piuttosto che ad esaltare un contenuto preesistente nel testo, tutto ciò mira a trarre, da questo testo, la provocazione ad uno scatenamento di immagini che colpiscono come energia espressiva esibita in quanto tale, e produttrice essa stessa d'un contenuto vitalistico al di qua (non al di là) di ogni determinazione etica e al di fuori di qualunque partecipazione affettiva. Strauss, s'è già detto, rappresenta, non partecipa. Per questo la sua raffigurazione del Battista, cioè del mondo cristiano, è puramente retorica – anche se d'una retorica di qualità assai alta –; perché l'animus cristiano, consistendo di affettività pura, non può essere “rappresentato” ma soltanto vissuto o rivissuto; esperienza che all'anticristiano Strauss era negata a priori. D'altro canto, appunto questa conquistata autonomia del risultato espressivo dagli stimoli che l'hanno fatto nascere spiega, per esempio, perché la finale scena di sadismo col bacio alla testa mozza risulti all'atto pratico infinitamente meno sadica di quanto si direbbe; e quanto perciò i citati ammonimenti di Strauss alla sobrietà scenica fossero pertinenti (anche se pretendere da noi “compassione” suoni improprio, tale categoria rimanendo radicalmente estranea all'indole stessa di quest'opera, e di Strauss in genere).

Ma al tempo stesso questa autonomia del “significante” riesce a qualcosa di più profondamente sinistro che non lo sarebbe la semplice messa in luce di un testo come quello di Wilde, che sinistro è solo

in apparenza, e quasi per gioco. Si pensi all'inquietudine che si crea immediatamente all'inizio, con quella livida scala del clarinetto che si direbbe prendere l'opera in corso, dal giustapporsi via via rapidissimo di immagini diverse, tale da intonarci immediatamente al caleidoscopico "tempo" dell'opera tutta. Si pensi al vento (gelido? infocato?) che impersona i terrore di Erode. Si pensi, soprattutto, a certe irruzioni tematiche che suonano indistinte profezie di sciagure, quasi memorie d'un buio futuro; e forse sono soltanto presentimenti delle orge suicide a cui il linguaggio musicale si sarebbe abbandonato di lì a poco. Il che oltretutto spiega il fascino che quest'opera esercitò sui padri dell'imminente espressionismo. Giacché qualcosa di spaventoso stava davvero per accadere, come dice il Paggio *in limine*, quando ammonisce Narraboth a non guardar troppo quella donna: "Schreckliches kann geschehn". Ma non si trattava della testa di Jochanaan.



Un momento della prove di Salome a Dresda, Milano, raccolta Lesnig.

**Una pagina di diario:
Dallapiccola a proposito di “Salome”**

di Luigi Dallapiccola



Guido Reni, Salomè con la testa del Battista, 1638-1639, olio su tela, Roma, Galleria Corsini.

Berlino, 9 febbraio 1930

Lucas Cranach il Vecchio, Salome,
1530 ca., olio su tavola, Budapest,
Museo delle Belle Arti.

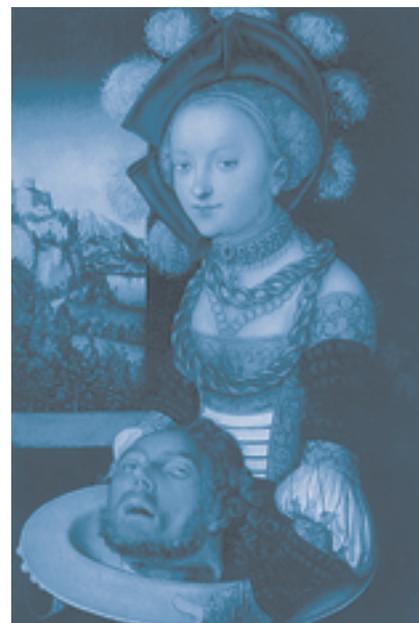
È stata una fortuna aver potuto assistere, qualche sera fa, a una rappresentazione di *Salome* – opera che conoscevo vergognosamente poco – sotto la direzione di Alexander von Zemlinsky. Perché questo grande artista (quasi del tutto sconosciuto al pubblico italiano) è riuscito a rendere la densa partitura di Strauss trasparente come quella di *Così fan tutte*. D’ora in poi, se qualcuno mi dirà che la partitura di *Salome* è farraginosa, gli risponderò che ne ha udito un’esecuzione inadeguata.

L’opera è stata ultimata venticinque anni or sono. Fosse soltanto quel caso di “modernità” che sembrò al suo primo apparire (“modernità” cui allora si aggiungeva una certa dose di elemento scandalistico), oggi probabilmente non se ne parlerebbe più. Ma, essendo ben altro, oggi ascoltiamo *Salome* in quanto riuscita artistica e, come tale, facente parte della nostra civiltà: un’opera diventata ormai classica, chiara.

C’è un punto, tuttavia, una pagina – per l’esattezza – che mi ha reso per ore e ore inquieto, imbarazzato e anche un po’ umiliato. Non ero riuscito, infatti, a dare un nome allo strumento (che si trattasse di uno strumento solo non mi pareva dubbio) cui erano affidati due suoni nel registro grave; due suoni dolcissimi e intensi, dotati di vibrazioni del tutto particolari – un lungo *la* cui fa seguito un più lungo *re* –, destinati a reggere per alcune battute il delicato contesto degli archi acuti e di qualche strumento a fiato.

Non ci voleva molto a escludere prima di tutto gli ottoni, ma non mi sembrava possibile pensare ai legni bassi né, infine, agli archi, la cui vibrazione sarebbe stata del tutto diversa. O allora?

La mattina seguente, presto, mi trovai a essere il primo cliente di un negozio di musica. Dopo aver fatto un modestissimo acquisto di carta, chiesi di poter dare un’occhiata alla partitura di *Salome* e non mi fu difficile trovare quanto cercavo: pagina 330. Un miracolo, senza dubbio; un colpo di genio. E, allo stesso



tempo, una ammirevole lezione di “economia” (vocabolo, questo, che può suonare a tutta prima strano, se applicato a Richard Strauss); una lezione che subito mi fece pensare (fatte le debite proporzioni, s’intende) a quella data, una volta per tutte, da Mozart, quando riservò l’*entrata* dei tromboni per l’ultima parte del *Don Giovanni*.

Con la gigantesca orchestra a sua disposizione Strauss, in 329 pagine, aveva creato tante e tante atmosfere di fascino indiscutibile, aveva trovato impasti strumentali del tutto inediti all’inizio del nostro secolo. È chiaro che *volutamente* ha rinviato all’ultimo momento (la partitura complessiva consta di 352 pagine) la presentazione di un timbro isolato, non prevedibile né sospettabile, in quanto sembra non aver nulla a che fare con quelli possibili all’orchestra com’è comunemente intesa; un timbro che sembra venire a noi da un mondo lontano e ancora da scoprirsi.

Né questo è tutto. Il timbro così sorprendente sembra essere stato calcolato in vista del potenziamento del significato delle parole (udibilissime, per fortuna, in quel passo!). Esso interviene nel momento stesso in cui Salome, chinata sulla testa mozza di Jochanaan, canta: “und wenn ich Dich ansah, hörte ich *geheimnisvolle* Musik” (e quando ti contemplavo, udivo una musica segreta e misteriosa). All’inizio della battuta in cui la protagonista pronuncia l’aggettivo *geheimnisvoll*, entra lo strumento *segreto e misterioso* che non ero riuscito a individuare: l’organo, dietro la scena, pianissimo.

marzo 1969

P.S. – Or sono pochi anni, la Radio Italiana organizzò una serie di discussioni su una particolare tendenza della musica contemporanea: nello scambio di idee che ebbi con Pietro Grossi, non mancai di citare il passo, cui trentanove anni or sono avevo dedicato queste considerazioni, come un presentimento dei timbri elettronici.

Salomè “à rebours”



*Gustave Moreau, Salomè danza davanti a Erode, 1876.
Los Angeles, Armand Hammer Museum of Art.*

Si riporta di seguito un passo di “*À rebours*” (1884), romanzo di Joris-Karl Huysmans, in cui il protagonista Des Esseintes descrive “*Salomè danza davanti a Erode*” (1876), il dipinto di Gustave Moreau riprodotto nella pagina accanto. Il brano – sicuramente conosciuto da Oscar Wilde, che cita il romanzo di Huysmans nel “*Ritratto di Dorian Gray*” (1890) – si legge qui nella traduzione di Camillo Sbarbaro (“*Controcorrente*”, Milano, Garzanti 1975).

Gustave Moreau, *L'apparizione, particolare, 1876, Parigi, Musée du Louvre.*

Via via che gli si acuiava il desiderio di scampare lontano dalla pacchianeria d'un tempo stupido e gretto come il suo, sempre meno tollerabile gli diventava la vista di quella pittura che ritraeva il suo simile nell'atto che ponza tra quattro mura o che in busca di danaro s'arabatta per le strade.

Ora ch'era riuscito a disinteressarsi del tempo suo, come di questo tempo accogliere nella sua cella delle larve, che rinverdirebbero in lui ripugnanze e crucci? Così s'era proposto di non ammettervi che una pittura squisita, essenziale, che bagnasse le sue radici in un antico sogno, s'alimentasse d'un'antica corruzione, ignara del nostro tempo, ignara dei nostri costumi.

Per pascervi occhi ed anima, aveva voluto delle opere suggestive, che lo trasportassero in un mondo sconosciuto, gli aprissero nuove prospettive, gli squassassero i nervi con incubi complicati, con dotte isterie, con spettacoli gelidi e atroci.

Fra tutti, un artista esisteva che lo gettava in lunghe estasi e del quale aveva acquistato ambedue i capolavori: Gustave Moreau. Della sua tela che rappresentava *Salomé*, Des Esseintes indugiava in contemplazione intere notti.

Simile all'altar maggiore d'una cattedrale, un trono s'ergera sotto una fuga a perdita d'occhio di volte, in cui si placava l'impeto di colonne, tozze come pilastri romani; colonne smaltate di piastrelle policrome, incastonate di mosaici, incrostate di lapislazzuli e di sardoniche – dentro un palagio simile ad una basilica, d'una architettura musulmana e al tempo stesso bizantina.

Al centro del tabernacolo che sorgeva in cima all'altare e cui si saliva per gradini a semicerchio, sedeva il Tetrarca Erode, coperto d'una tiara, le gambe raccolte, le mani sui ginocchi.



La sua faccia era gialla, incartapecorita, qualcita di rughe concentriche, devastata dall'età; sulle stelle di gemme che gremlavano la tunica ricamata d'oro, aderente al petto, la barba ondeggiava come candida nuvola.

Intorno a quella statua immota, congelata in una posa ieratica da nume indù, profumi bruciavano attorcendo spire di fumo che trapassavano, quasi fosforescenti occhi di belva, i fuochi delle pietre preziose che ingemmavano il trono; quindi il vapore saliva, si perdeva in volute sotto le arcate, mescendo il suo azzurro al pulviscolo d'oro che a fasci cadeva dalle cupole.

Tra quegli effluvi perversi, nell'aria surriscaldata di quella chiesa, Salomé, il braccio sinistro disteso in atto di comando, con la destra reggendo all'altezza del viso un grande loto, avanza adagio sulle punte, agli accordi d'una chitarra che pizzica una donna accoccolata.

L'espressione raccolta, solenne, augusta quasi, Salomé dà inizio alla lubrica danza che deve ridestare i sensi del vecchio Erode.

I seni ondeggiavano; stuzzicati dalle collane che vorticavano, i capezzoli s'ergono: nel madore della pelle, i diamanti scintillano; sulla veste trionfale, rabescata d'argento, laminata d'oro, dalle costure di perle, il busto, preso in una maglia di gemme, entra in combustione, dardeggia serpentelli di fuoco, brulica sulle carni compatte, sul rosa tea della pelle, simile ad un visibilio d'insetti dalle elitre abbaglianti, marmorizzate di carminio, punteggiate di giallo aurora, screziate di blu acciaio, striate di verde pavone.

Assorta, gli occhi fissi, pari a una sonnambula, essa non vede né il fremente Tetrarca né la madre – la feroce Erodiade – che la sorveglia: né l'ermafrodito o l'eunuco che si tiene, con la sciabola in pugno, a piè del trono: terribile, velato; la mammella di castrato che, come una fiaschetta, penzola sotto la tunica variegata d'arancione.

La figura di Salomé, così tentatrice per gli artisti e i poeti, ossessionava da anni Des Esseintes.

Quante volte nella vecchia Bibbia di Pierre Variquet, tradotta dai dottori in teologia dell'Università di Louvain, s'era letto il Vangelo, laddove San Matteo in brevi ingenue frasi narra la decapitazione del Precursore! quante volte queste righe lo avevano fatto sognare.

“Il giorno del festino della Natività d'Erode, la figlia di Erodiade danzò nel mezzo e piacque ad Erode.

“Per cui egli le promise con giuramento che le darebbe qualunque cosa chiedesse.

“Essa dunque, indotta dalla madre, disse: ‘Dammi la testa di Giovanni Battista.’

“E il re fu dolente: ma, a cagione del giuramento, e di coloro che secolui erano a tavola assisi, ordinò che la testa le fosse data.

“E spedì a decapitare Giovanni in prigione.

“E venne il capo di costui su un piatto recato e dato alla figlia; ed essa lo presentò a sua madre”.

Ma né San Matteo né San Luca né gli altri evangelisti aggiungevano parola sul delirante fascino, sul perverso ascendente della danzatrice.

La sua figura restava in ombra; enigmatica, squassata da erotici spasmi, si perdeva nella nebbia dei

tempi: incomprendibile agli spiriti limitati e gretti, intuìta solo dai cervelli scossi, acuti, resi pressoché visionari dalla nevrosi; impossibile a raffigurare per i pittori della carne, per Rubens che ne fa una macellaia fiamminga; inintelligibile per gli scrittori, dei quali nessuno poté mai rendere l'inquietante frenesia della danzatrice, la raffinata grandezza dell'assassina.

Nell'opera di Gustave Moreau, concepita al di fuori di tutti i dati del Testamento, Des Esseintes vedeva finalmente realizzata l'insolita e sovrumana Salomé che aveva vagheggiato.

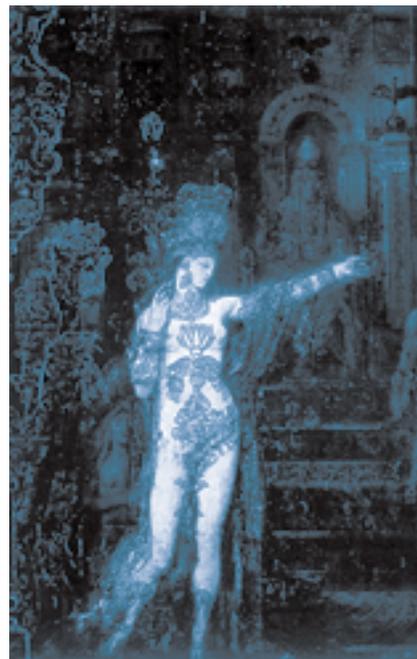
Essa non era più soltanto la danzatrice che strappa ad un vecchio, con una contorsione lasciva di reni, un grido di desiderio e di foia; che spezza l'energia, piega la volontà d'un re, turbinando i seni, scotendo il ventre, vibrando la coscia; essa diventava per così dire il simbolo indiato della insopprimibile Lussuria, la dea dell'immortale Isteria; la Beltà maledetta, eletta fra tutte dalla Catalessi che le fa di marmo le carni, di ferro i muscoli; la Bestia mostruosa, indifferente, irresponsabile, che come Elena di Troia avvelena tutto ciò che accosta, tutto ciò che vede, tutto ciò che tocca.

Intesa in questo modo, essa apparteneva alle teogonie dell'Estremo Oriente; non aveva più che fare con la tradizione biblica; neppure poteva essere presa per la personificazione di Babilonia, identificata con la regale Prostituta dell'Apocalisse, come lei abbigliata di gioielli e di porpora, come lei fucata – perché, quella, non era stata una forza ineluttabile né lo strapotere del Fato a precipitarla nell'adescante voragine dell'abbiezione e della dissolutezza.

Il pittore sembrava, del resto, aver voluto affermare la propria volontà di prescindere dal tempo, di non precisare né tradizione né paese né epoca; collocando il suo personaggio al centro di quell'insolito palagio, d'uno stile incerto e grandioso; parandolo di vesti sontuose e chimeriche; sormontandone il capo d'un equivoco diadema a foggia di torre fenicia come quello che porta Salambò; mettendole in mano lo scettro d'Iside, il sacro fiore dell'India e dell'Egitto, il grande Loto.

Di questo emblema, Des Esseintes cercava di penetrare il senso. Aveva esso il significato fallico che gli prestano i culti primordia-

Gustave Moreau, Salomé tatuata, particolare, 1876. Parigi, Musée Gustave Moreau.



li dell'India; annunciava al vecchio Erode una verginità che gli si offriva, un baratto di sangue; lo sollecitava ad aprire un'impura ferita all'espressa condizione che consentisse ad un omicidio; o rappresentava l'allegoria della fecondità, il mito indù della vita, un'esistenza che una donna tiene tra le dita e che le strappa e gualcisce la convulsa mano d'un uomo colto da demenza, accecato da un delirio della carne?

Fors'anche, armando la sua enigmatica dea del sacro loto, il pittore aveva pensato alla danzatrice, alla donna mortale, al Vaso contaminato, causa di tutti i peccati e di tutti i delitti: s'era forse ricordato dei riti dell'antico Egitto, delle cerimonie sepolcrali dell'imbalsamazione, allorché sacerdoti ed esperti coricano su un banco di diaspro la morta; con aghi ricurvi le estraggono per le nari il cervello; i visceri, per un'incisione nel fianco sinistro; poi prima di indorarle unghie e denti, prima di impregnarla di bitume e d'essenze, le insinuano nelle parti sessuali, per purificarle, i casti petali del divin fiore.

Comunque fosse, un soggiogante fascino si sprigionava da quella tela.

Gli artisti

Peter Schneider

Originario di Vienna, entra ancora bambino nei Wiener Sängerknaben (i famosi fanciulli cantori di Vienna). In seguito studia direzione d'orchestra con Hans Swarowsky e composizione con Karl Schiske. Dopo avere iniziato la carriera direttoriale a Salisburgo e Heidelberg, nel 1968 diventa primo direttore d'orchestra alla Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf e Duisburg. Successivamente lavora a Brema per due anni prima di approdare, nel 1980, al Nationaltheater di Mannheim. Dall'inizio degli anni Ottanta dirige anche al festival di Bayreuth, ed è costantemente ospite alla Deutsche Oper e la Staatsoper unter den Linden di Berlino, la Staatsoper di Amburgo, la Sächsische Staatsoper di Dresda e la Staatsoper di Vienna. Durante la stagione teatrale 1993-1994 Peter Schneider succede a Wolfgang Sawallisch come Primo direttore alla Bayerische Staatsoper, l'incarico che ha ricoperto per cinque anni. È tuttora impegnato alla Bayerische Staatsoper in veste di Primo direttore ospite. Dal 1995 si esibisce negli Stati Uniti d'America, al Metropolitan di New York e a San Francisco. Con la Wiener Staatsoper ha diretto, tra l'altro, *Capriccio*, *Salome*, *La donna senz'ombra* e *Il Cavaliere della rosa* di Richard Strauss, *L'anello del Nibelungo*, *Tannhäuser* e *I maestri cantori di Norimberga* di Wagner, *Le nozze di Figaro* e *Il flauto magico* di Mozart, nonché il *Palestrina* di Pfitzner e il *Fidelio* di Beethoven. Nel marzo del 2004 è stato nominato membro onorario della Wiener Staatsoper.



© Wilfried Hösl

Michael Roider



© Wiener Staatsoper GmbH,
Axel Zeininger

Nasce a Salisburgo e studia all'accademia musicale del Mozarteum. Dopo aver dedicato i primi anni della sua carriera al violino, si avvicina al canto decidendo, nel 1978, di dedicarsi a tempo pieno dopo aver vinto numerosi concorsi internazionali. I suoi primi impegni lo portano nei teatri di Basilea e Lucerna nonché all'Opernhaus di Graz, dove interpreta Wanja in *Kát'a Kabanová* di Janáček, Max nel *Franco cacciatore* di Weber, e il ruolo eponimo nel *Don Giovanni* di Giuseppe Gazzaniga, cui si aggiungono altri personaggi del repertorio operettistico. Come ospite, si esibisce al Landestheater di Salisburgo, il Badische Staatstheater di Karlsruhe, lo Stadttheater di Berna, l'Opernhaus di Zurigo, l'Opernhaus di Lipsia e Volkstoper di Vienna. Nel 1999 entra a far parte della compagnia della Wiener Staatsoper, dove ha impersonato, tra l'altro, Arbace nell'*Idomeneo* di Mozart, Herodes nella *Salome* di Richard Strauss, il Pittore nella *Lulu* di Berg, Altoum nella *Turandot* di Puccini e Basilio nelle *Nozze di Figaro* di Mozart. Nella stagione 2003-2004 ha interpretato inoltre Laca nella *Jenůfa* di Janáček, il Dottor Cajus nel *Falstaff* di Verdi, Eisenstein nel *Pipistrello* di Johann Strauss figlio, il capitano Vere in *Billy Budd* di Britten. Nel febbraio 2005 interpreterà Skuratov alla Deutsche Oper di Berlino per la prima di *Da una casa di morti* di Janáček, sotto la direzione di Christian Thielemann.

Margareta Hintermeier

Nata a St. Pölten, studia canto al Conservatorio di Vienna. Nel 1976 entra a fare parte dell'Opernstudio della Wiener Staatsoper, e nel novembre dello stesso anno debutta come Pastore nella *Tosca* di Puccini. Nel 1978 canta per la prima volta al festival di Salisburgo, dove si esibisce, tra l'altro, nel *Flauto Magico* e nell'*Idomeneo* di Mozart, e nell'*Elektra* di Richard Strauss. Canta inoltre alla Scala di Milano, al Grand Théâtre di Ginevra, alla Pittsburgh Opera, all'Opera Nacional de São Carlos di Lisbona, all'Opéra Royal di Liegi e alla Semperoper di Dresda, per la cui riapertura canta nel *Cavaliere della Rosa* di Richard Strauss, nella parte di Oktavian. Margaretha Hintermeier è inoltre assai apprezzata come interprete di oratori e Lieder. Dal 1979 fa parte della Wiener Staatsoper, dove ha interpretato Dorabella in *Così Fan Tutte* e Cherubino nelle *Nozze di Figaro* di Mozart, il Compositore nell'*Arianna a Nasso* ed Erodiade nella *Salome* di Richard Strauss, Emilia nell'*Otello* di Verdi, Giulietta nei *Racconti di Hoffmann* di Offenbach, Venere nel *Tannhäuser*, Magdalene nei *Maestri Cantori di Norimberga*, Fricka nell'*Oro del Reno* e nella *Valchiria* di Wagner. Nel 1991 viene insignita del titolo di "Cantante di Musica da Camera dell'Austria". Nel 2002 interpreta la Regina Vittoria nel *Gigante di Steinfeld* di Friedrich Cerha per la prima assoluta alla Staatsoper. Nella stagione 2003-2004 impersona Jocaste nell'*Edipe* di Enescu e Mary nell'*Olandese Volante* di Wagner.



© Wiener Staatsoper GmbH,
Axel Zeininger

Sue Patchell



Dopo aver interpretato per diversi anni le grandi eroine di Wagner e Strauss in importanti teatri di tutto il mondo (Isolda a Bruxelles, Copenaghen, Trieste, Dortmund, Wiesbaden, Weimar, Barcellona; Senta a Roma, Houston, Torino, Amburgo; Crisotemide a Vienna, Amburgo, Anversa, Barcellona, Tel-Aviv), nell'autunno del 1999 Sue Patchell debutta al Metropolitan di New York nella parte di Isolda, con la direzione musicale di James Levine. Rimane al Metropolitan come ospite fissa, e impersona Senta nell'*Olandese volante*, l'Imperatrice nella *Donna senz'ombra* e Salome nell'omonima opera di Richard Strauss, Cassandra in una nuova produzione dei *Troyens* di Berlioz.

Ad Amburgo interpreta anche Jenůfa nell'omonima opera di Janáček, e a Barcellona, al Teatro del Liceu, impersona Eva nei *Maestri cantori di Norimberga* ed Elsa nel *Lohengrin* di Wagner. Nella parte di Eva, Sue Patchell si è esibita anche a Parigi, Budapest e Bonn, dove ha interpretato Leonora nel *Fidelio* di Beethoven. Apprezzato il suo debutto all'Opera di Norimberga come Brunhilde nel *Siegfried* wagneriano, che canta in seguito anche al Wagner Festival di Wels. Alla Wiener Staatsoper, Sue Patchell si esibisce anche come Elisabetta nel *Tannhäuser* di Wagner, e come Marescialla nel *Cavaliere della rosa* di Richard Strauss.

Albert Dohmen

Originario di Krefelde, ha alle proprie spalle una lunga esperienza internazionale. Tra i titoli importanti della sua carriera spicca il *Wozzeck* di Berg allestito ai Salzburger Oster- und Sommerfestspiele del 1997. Assai apprezzato nella parte del Wotan wagneriano, con cui si è presentato per la prima volta al pubblico della Wiener Staatsoper nel febbraio 2001 sotto la direzione di Donald Runnicles, si è esibito nei cicli completi dell'*Anello del Nibelungo* a Trieste, Ginevra, Catania, Berlino, Amsterdam e Vienna. Il suo repertorio di opere comprende, tra l'altro, i personaggi wagneriani di Kurwenal in *Tristano e Isotta* (Firenze, Berlino), Amfortas nel *Parsifal* (Berlino, Salisburgo, Edimburgo, Parigi), e il ruolo eponimo nell'*Olandese volante* (Parigi). Ha interpretato inoltre Pizarro nel *Fidelio* di Beethoven (Israele, Monaco), Scarpia nella *Tosca* di Puccini (Bruxelles, Londra), Jochanaan nella *Salome* di Richard Strauss (Zurigo, Amsterdam, New York). Alla Wiener Staatsoper ha impersonato inoltre il ruolo di Escamillo nella *Carmen* di Bizet, Jochanaan, Pizarro e L'Olandese volante. Ha collaborato con importanti direttori tra cui Claudio Abbado, Zubin Mehta, Giuseppe Sinopoli, Valerij Gergiev, Georges Prêtre, Riccardo Chailly e Antonio Pappano.



© Renato Zacchia

John Dickie



© Wiener Staatsoper GmbH,
Axel Zeininger

Originario di Londra, John Dickie cresce a Vienna, dove studia canto all'Accademia di Musica e d'Arte e al Conservatorio. Durante il suo ingaggio alla Hamburgische Staatsoper debutta anche alla Deutsche Oper Berlin e alla Royal Opera House Covent Garden di Londra. Si esibisce inoltre nei teatri dell'opera di Zurigo, Colonia, Düsseldorf, Lipsia, Catania, Genova, Venezia e Parigi. Nel 1983 debutta alla Wiener Staatsoper come Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini; in seguito interpreta Fenton nel *Falstaff* di Verdi, Narraboth nella *Salome* di Richard Strauss, Belmonte nel *Ratto dal serraglio*, Ferrando in *Così fan tutte* e Tamino nel *Flauto magico* di Mozart. In quest'ultima parte si presenta anche al Festival di Bregenz. Dalla stagione 1987-1988 John Dickie entra a far parte della compagnia della Wiener Staatsoper, ove canta alla prima assoluta del *Gesualdo* di Alfred Schnittke, commissionata dalla Wiener Staatsoper per la stagione 1994-1995. È ancora protagonista nel *Figliol prodigo* di Leopoldo I d'Asburgo, prodotto dalla Wiener Staatsoper nel 1997 in occasione della riapertura dei Redoutensäle. Si è esibito in numerose altre prime della Wiener Staatsoper: ha interpretato Monostato nel *Flauto magico* di Mozart e il Pilota nell'*Olandese volante* di Wagner. Nella stagione 2003-2004 è stato anche Eisenstein nel *Pipistrello* di Johann Strauss figlio, Laios nella riedizione dell'*Edipe* di Enescu e Don Gaspar nella *Favorite* di Donizetti.

Orchester der Wiener Staatsoper



© Wiener Staatsoper GmbH, Axel Zeininger

violini di spalla

Werner Hink
Rainer Honeck

violini primi

Hubert Kroisamer
Daniel Froschauer
Peter Götzl
Wolfgang Brand
Dr. Clemens Hellsberg
Bernhard Biberauer
Erich Schagerl
Milan Setena
Wilfried Hedenborg
Johannes Tomböck
Michael Maciaszyk
Holger Groh

violini secondi

Peter Wächter
Ortwin Ottmaier

Heinz Hanke
George Fritthum
Alexander Steinberger
Harald Krumpöck
Benedict Lea
Marian Lesko
Tomas Vinklat
Martin Klimek
Pavel Kutzmichev
David Hopfmüller

viola soliste

Heinrich Koll
Tobias Lea

viola

Peter Pecha
Walter Blovsky
Erhard Litschauer
Gottfried Martin
Ursula Plaichinger

Innocenti Grabko
Michael Strasser
Gerhard Marschner

violoncello solista

Wolfgang Herzer

violoncelli

Raphael Flieder
Werner Resel
Reinhard Repp
Gerhard Kaufmann
Robert Nagy
Rupert Schöttle
Edison Paschko

contrabbassi solisti

Herbert Mayr
Michael Bladerer

contrabbassi
Alexander Matschinegg
Milan Sagat
Manfred Hecking
Jerzy Dybal
Christoph Wimmer
Rudolf Degen

arpe
Xavier DeMaistre
Charlotte Balzereit

flauti
Wolfgang Schulz
Hans-Georg Schmeiser
Wolfgang Lindenthal
Sarah Rumer

oboi
Clemens Horak
Günter Lorenz
Walter Lehmayr
Alexander Öhlberger

clarinetti
Peter Schmidl
Johann Hindler
Johannes Moser
Alexander Neubauer
Rupert Fankhauser
Judith Paukovits

fagotti
Michael Werba
Harald Müller
Reinhard Öhlberger
Benedikt Dinkhauser

corni
Wolfgang Tomböck
Ronald Janezic
Willibald Janezic
Thomas Jöbstl
Wolfgang Lintner
Friedrich Pfeiffer

trombe
Hans-Peter Schuh
Martin Mühlfellner
Reinhold Ambros
Bernhard Pronebner

tromboni
Ian Bousfield
Guntram Halder
Karl Jeitler

tube
Paul Halwax
Yasuhito Sugiyama

timpani e percussioni
Roland Altmann
Wolfgang Schuster
Klaus Zauner
Oliver Madas
Franz Zamazal
Christian Wieser
Peter Dullnig

L'orchestra della Wiener Staatsoper è associata ad una delle più grandi orchestre del mondo, i Wiener Philharmoniker. In base agli statuti dei Philharmoniker attualmente in vigore, solo un membro dell'orchestra della Wiener Staatsoper può entrare a fare parte dei Wiener Philharmoniker, dopo aver superato una prova d'ammissione in cui l'aspirante Filarmonico deve dare prova delle proprie capacità in orchestra per almeno tre anni, prima di poter presentare la richiesta per entrare a far parte dell'associazione privata dei Wiener Philharmoniker.

Questa simbiosi tra i Wiener Philharmoniker e la Wiener Staatsoper, viva ormai da oltre 150 anni, è vantaggiosa per entrambe le parti: l'impegno della Wiener Staatsoper verso i Wiener Philharmoniker consiste nell'offrire il sostegno economico necessario ad un soggetto privato che si occupa di concerti e non desidera cedere la propria indipendenza a sponsor influenti, e rappresenta inoltre, attraverso l'attività di teatro musicale, un notevole arricchimento dal punto di vista artistico. Con questa unione, la Wiener Staatsoper dispone di un'orchestra del più alto livello artistico, poiché le esperienze acquisite durante l'attività concertistica, svolta anche per numerose associazioni di musica da camera, tornano utili ai membri dell'orchestra durante il loro servizio all'Opera. Alla Wiener Staatsoper, musicisti annoverati tra i migliori al mondo eseguono, per i circa 300 giorni della stagione, 60 tra balletti e opere.

www.wiener-staatsoper.at

Il Palazzo Mauro de André



LIl Palazzo “Mauro de André” è stato costruito negli anni 1989-90 su progetto dell’architetto Carlo Maria Sadich, per iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che lo volle dedicare alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio. L’inaugurazione è avvenuta nell’ottobre 1990.

Il complesso, che veniva a dotare finalmente Ravenna di uno spazio adeguato per accogliere grandi eventi sportivi, commerciali e artistici, sorge su un’area rettangolare di circa 12 ettari, contigua agli impianti industriali e portuali di Ravenna e allo stesso tempo a poca distanza dal centro storico. I propilei d’accesso, in laterizio, siti lungo il lato occidentale, fronteggiano un grande piazzale, esteso fino al lato opposto, dove spicca la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, opera di Alberto Burri in cui due stilizzate mani metalliche si uniscono a formare l’immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e incontro di popoli e civiltà diverse. A fianco dei propilei stanno le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono anche da vasche per la riserva idrica antincendio.

L’area a nord del piazzale è occupata dal grande palazzo, mentre quella meridionale è lasciata libera per l’allestimento di manifestazioni all’aperto.

L’accesso al palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempio periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, ai pilastri in laterizio delle file esterne si affiancano all’interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, immagine delle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, esternamente caratterizzato da un paramento continuo in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi; al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di P.T.F.E.

(teflon). La cupola termina in un elemento quadrato di circa otto metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione interna.

Circa 3800 persone possono trovare posto nel grande vano interno del palazzo, la cui fisionomia spaziale può essere radicalmente mutata secondo le diverse necessità (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di grandi gradinate mobili che, tramite un sistema di rotaie, si spostano all'esterno, liberando da un lato l'area coperta, e consentendo dall'altro la loro utilizzazione per spettacoli all'aperto sul retro.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato il primo concerto, diretto da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovič e Uto Ughi, è stato da allora utilizzato regolarmente per ospitare alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival.

Gianni Godoli

foto di Maurizio Montanari



Indice

Il libretto	pag. 9
Il soggetto (Synopsis, Argument, Die Handlung) a cura di <i>Emilio Sala</i>	pag. 51
Favole amare & perfidi incanti: Oscar Wilde e la muisca di <i>Luca Scarlini</i>	pag. 61
La “Salome” di Richard Strauss di <i>Fedele d’Amico</i>	pag. 69
Una pagina di diario: Dallapiccola a proposito di “Salome” di <i>Luigi Dallapiccola</i>	pag. 79
Salomè “à rebours”	pag. 83
Gli artisti	pag. 89
Il Palazzo Mauro de André	pag. 99

A cura di
Tarcisio Balbo

Segreteria di redazione
Andrea Albertini

Coordinamento editoriale, progetto grafico e impaginazione
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano