



Laboratorio critico 2013, 2 (3), pp. 1-5
Sezione: Articoli e saggi
ISSN: 2240-3574

La decollazione gentile di saint Jean nei *Déchets* delle *Noces d'Hérodiade*

Federica SPINELLA
«Sapienza» - Università di Roma

*profil de mon
destin inconnu
que j'ignore¹*

L'incontro con san Giovanni è quanto sembra costringere l'Hérodiade delle *Noces* ad aprirsi al vento. Il potere destabilizzante di questo volto che si inserisce nella calma addormentata del suo castello, rompendo, fra le altre cose, l'instabile equilibrio della principessa con la sua Nutrice, comporta inevitabilmente un cambiamento di poetica. In primo luogo distoglie l'eroina mallarmeana dal solo culto delle sue *rêveries* del passato; ella non è più perduta fra i ghiacci di un lontano increato, non cerca invano i suoi ricordi sepolti nelle lontananze di uno specchio, come nell'*Ouverture ancienne*, ma contempla la testa di saint Jean, presente in scena come un occhio che la guarda, e che profetica la pone di fronte al suo stesso stallo. Proprio come Igitur, Hérodiade all'interno delle *Noces* è chiamata all'atto, atto che richiede contemporaneamente un sacrificio, delle nozze, e la decapitazione finale del santo, elementi tutti necessari affinché la danza finale, e la tragedia, possano avere luogo.

Appare difficilissimo entrare nel merito di un testo così delicato, non solo l'incompiutezza oltremodo dolente del poema lo rende misterioso e oscuro (non casualmente queste *Noces* si chiamano *Mystère*), ma tutto qui sembra aver raggiunto una sublimazione estrema, una levità che rende davvero «insaisissable», e forse divina, questa Hérodiade.

Le numerose analisi critiche dedicate all'opera ne hanno fortemente sottolineato il linguaggio simbolico; divenuta celebre, ad esempio, è l'interpretazione di Davies che in queste nozze riconosce l'unione del genio (san Giovanni) con la bellezza ideale, rappresentata da Hérodiade². Lo stesso Marchal pare seguire questa schematizzazione fondamentale, insistendo in particolar modo sulla vir-

¹ *Les Noces d'Hérodiade*, in S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, tomo I, a cura di B. Marchal, Gallimard, Paris 1998, p. 1082. Da ora semplicemente M e la specifica del volume di riferimento.

² G. DAVIES, *Les Noces d'Hérodiade. Mystère*, Gallimard, Paris 1959.

tualità della vicenda, in cui, ancora una volta, nulla sembra aver avuto luogo, e sulla sua definitiva desaccralizzazione: «ce mythe de la création poétique n'a de sens que dans la mesure où l'expérience poétique est conçue comme un dépassement de l'expérience religieuse»³.

Queste letture, sottolineando all'interno del poema un complesso e fine simbolismo, sembrano però tralasciare la delicatissima sensualità che pur interamente lo pervade, favorendone dunque una lettura in chiave intellettuale e disincarnata. Non sono però mancate voci che, al contrario, abbiano riconosciuto un ruolo di rilievo all'eroticismo di cui tutta l'opera, e in particolar modo i *Déchets*, appare intrisa. Robillard, ad esempio, ritiene che gli appunti delle *Noces d'Hérodiade* «relèvent directement du registre de la poésie érotique»⁴; mentre Julia Kristeva, in *La révolution du langage poétique*, sottolinea fortemente l'aspetto fisico e corporeo di questa decollazione, forzandola però all'interno di una lettura psicologica, freudiana, che non porta a scorgervi che un simbolo o un desiderio di castrazione⁵. Lettura che rischia pericolosamente di far dissolvere l'estenuata grazia che pervade il poema, conferendogli una pesantezza che in nessun modo sembra appartenergli. Eppure la studiosa all'interno di un volume più recente, *Visions capitales*, si sofferma lungamente, soprattutto in ambito figurativo, sulla grazia di teste tagliate, abbandonate alla levità di una decollazione estatica e senza sangue, come mirabilmente dimostra il disegno della testa tagliata di Giovanni Battista del Solario: «le splendide dessin d'Andrea Solario le suggère plus et mieux que tout autre. Sa tête tranchée est déjà en extase»⁶.

Il linguaggio misterioso, e lacunoso anche al di là dell'incompiutezza che lo ferisce in più luoghi, con cui sono state scritte queste *Noces d'Hérodiade. Mystère*, sembra rimandare ad un misticismo tutt'altro che disincarnato, e per questo forse non v'è né contraddizione né antitesi, ma solo parzialità, fra i due tipi di lettura e di interpretazione di cui l'opera è stata oggetto. Sembrerebbe anzi che questo poema sia stato scritto con un linguaggio che ricorda da vicino quello dei testi sacri, non dimentici-

³ B. MARCHAL, in M I, Note alle *Noces d'Hérodiade*, p. 1224. All'interno del saggio dedicato alla figura di Salomé, lo studioso riconosce nelle *Noces*, oltre che in modo più evidente negli appunti del *Livre*, la rappresentazione di nozze ideali che potrebbero essere riassunte sotto il tema *Épouser la notion*: «Épouser la notion, c'est, pour Mallarmé, la définition même de la lecture authentique, celle en deça de laquelle demeurent tous ceux qui "ne savent pas lire - // Sinon dans le journal"». B. MARCHAL, *Salomé entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, José Corti, Paris 2005, p. 98.

⁴ M. ROBILLARD, *Le désir de la vierge, Hérodiade chez Mallarmé*, Droz, Genève 1993, p. 9.

⁵ J. KRISTEVA, *La révolution du langage poétique: l'avant-garde du 19e siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, Paris 1974.

⁶ J. KRISTEVA, *Visions capitales*, Adagp, Paris 1998, p. 78.

chiamo del resto che Salomé/Hérodiade e san Giovanni sono figure bibliche, e da questo mondo sacro, per quanto trasfigurate, entrambe discendono. Il linguaggio di questa Hérodide, così denso di risonanze, oscuro e impenetrabile, pare custodire in sé il sublime modello del *Cantico dei cantici*, rispecchiandone anche il misticismo fortemente erotico, delicato ed elevatissimo. E questa compresenza di sensualità e di misticismo, alto quasi indecifrabile simbolismo, sarebbero forse più facilmente percepibili se si rinunciassero all'imperativo categorico di desacralizzare l'opera mallarmeana, negandole ogni assoluto.

È finalmente nella sublimazione del corpo, che tuttavia per la prima volta riesce a divenire carne fremente, che Hérodide può affrontare la sua necessità di tragedia e di movimento. Anche questo è il ruolo di san Giovanni, la cui testa tagliata, pur fonte di illuminazione, è chiamata a risolvere dei problemi che sono nel corpo e del corpo:

Et ma tête surgie
Solitaire vigie
Dans les vols triomphaux
De cette faux

Comme rupture franche
Plutôt refoule ou tranche
Les anciens désaccords
Avec le corps⁷

Il *Cantique de saint Jean*, unico e breve frammento compiuto delle *Noces d'Hérodiade*, testimonia del fatto che la principessa, mai veramente chiusa, qui definitivamente si apre; ed è questa apertura, e non la testa tagliata di san Giovanni, estaticamente incolume, a sanguinare. Il sacrificio appare dunque duplice, le nozze non consistono solo nella decollazione del santo, o meglio all'interno di questa decollazione prevedono una definitiva apertura della principessa, che, pur senza ridursi solo a questo, prende nel testo anche le forme piuttosto esplicite di una perdita della verginità:

Par un pire baiser
L'horreur de préciser
Tien et précipité de quelque altier vertige
Ensuite pour couler tout le long de ma tige
Vers quelque ciel portant mes destins avilis
L'inexplicable sang déshonorant le lys
À jamais renversé de l'une ou l'autre jambe
flambe
assassin
Le métal commandé précieux du bassin
Naguère où reposât un trop inerte reste
Peut selon le suspens encore par mon geste
Changeant en nonchaloir
Verser son fardeau avant de choir
Parmi j'ignore quelle étrangère tuerie
Soleil qui m'a mûrie

⁷ M I, *Les Noces d'Hérodiade*, p. 148.

Comme à défaut du lustre éclairant le ballet
Abstraite intrusion en ma vie, il fallait
La hantise soudain quelconque d'une face
Pour que je m'entr'ouvrisse et reine triomphante⁸.

In questo modo l'unione e l'incontro con un san Giovanni morente allontanano Hérodide dai suoi passati immobilismi, regalandole la levità, estatica anch'essa, di una sublime danza finale. La principessa qui finalmente raggiunge nel suo incedere, che questo sia o meno il modello cosciente di Mallarmé, una grandezza biblica, tragica pur all'interno della sua dolente incompiutezza, ma non più umanamente, infantilmente fremente, piangente all'interno del suo dorato canto. La testa quasi qualunque di san Giovanni («la hantise soudain quelconque d'une face»), inserita nel paradiso immobile della sua esistenza la ridesta dal suo narcisistico oblio addormentato e provoca una sanguinante rottura con tutto ciò che questa testa ha preceduto. Per questo Hérodide, pur se incompiuta, può oramai paradossalmente dirsi compiuta, e la decollazione e la danza sostanzialmente avvenute.

Rispetto alle stesure precedenti dell'opera, in questa frammentaria redazione finale la principessa sembra aver definitivamente rinunciato ad ogni possibilità di chiusura, proprio per questo appare in grado di danzare sublime pur all'interno di un'opera così aperta, che più che una tomba, lo stabile e marmoreo *tombeau* sempre agognato, ci appare come una sorta di delicatissimo e intoccabile velo lacerato.

Ed è il vento, questa perturbazione estranea, in fondo astratta di un volto, a far muovere e danzare il capolavoro; questa sembra essere l'intuizione antica che a più livelli emerge dalle *Noces d'Hérodiade*. Eppure il vento non arriva in alcun modo a contaminare la purezza della principessa, così come il sangue, il rosso che disonora il bianco del giglio («l'inexplicable sang déshonorant le lys»), non fa dissolvere il suo lontano ideale di candida principessa/cigno.

Il bianco e il rosso sono elementi costitutivi di Hérodide sin dalla sua prima comparsa all'interno della poesia *Les Fleurs*, in cui appunto ella già mostra una significativa «blancheur sanglotante des lys»:

L'hyacinthe, le myrte à l'adorable éclair
Et, pareille à la chair de la femme, la rose
Cruelle, Hérodide en fleur du jardin clair,
celle qu'un sang farouche et radieux arrose!

Et tu fis la blancheur sanglotante des lys

⁸ Ivi, *Les Noces d'Hérodiade*, p. 151, vv. 27-46. I termini sottolineati lo sono già nel testo, e indicano parole soppresse o cancellate dall'autore. Gli spazi, segno dell'incompiutezza del poema, sono riprodotti in modo puntuale ma approssimativo dall'edizione di riferimento.

Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure
A travers l'encens bleu des horizons pâlis
Monte rêveusement vers la lune qui pleure!⁹

mon corps avec de l'homme
nécessaire
féconde de la splendeur par ta mort
précoce
Tu me possèdes, tu m'es!¹¹

All'interno delle *Noces*, grazie all'incontro con san Giovanni, l'eroina mallarmeana ritrovando il corpo, ritrova anche la sua componente di sangue, e con questa, la sua crudeltà, essenziale affinché l'atto possa compiersi. Il paralizzante bianco in cui ella ci appare immersa all'interno dell'*Ouverture* e della *Scène*, in questo caso davvero un bianco simile all'assenza, è qui costretto ad una contaminazione. Il rosso che si unisce al candido bianco, *le lys*, il cigno, con cui la principessa si è finora quasi esclusivamente identificata, la libera dalla purezza sterile e ghiacciata in cui ci appariva nelle stesure precedenti, permettendole la fondamentale decollazione del santo. In questo modo ella ritrova anche quella rima Hérodiade/*grenade*, così importante per Mallarmé sin dall'inizio della composizione dell'opera, come dimostra il brano di una lettera indirizzata all'amico Lefébure: «mot sombre et rouge comme une grenade ouverte, Hérodiade»¹⁰.

È pur vero, però, che all'interno dei frammenti dei *Déchets* la decollazione del santo va ad unirsi e a confondersi strettamente con le nozze della principessa, e il sangue di questo duplice e quasi contemporaneo atto, oltre che rendere di porpora le gambe di Hérodiade, sembra estendersi sino al collo del santo. Questo è forse il frammento più esplicito, carnale, delle *Noces*, frammento che ci mostra non solo la decollazione del santo e le nozze della fanciulla, ma anche come sia proprio questa unione a preparare la trasformazione, la metamorfosi, dell'eroina mallarmeana. Il passaggio, ma sarebbe meglio dire la compresenza, fra l'atto sessuale e l'unione mistica della principessa con il santo contenuta in questi versi ci permette cioè di comprendere come senza questo fondamentale incontro, e più in generale senza l'atto tragico, ella non avrebbe avuto modo di danzare sola e sfolgorante in *éclats* come avviene nella scena finale, in cui il santo, tornato «quelconque», non avrà più alcun ruolo:

je recueille mieux pieuse cet éclair
et j'en ressors ressorte si belle
mais par ta mort
mieux que d'un miroir douée de le savoir

ne t'ai-je pas vengé en paraissant si belle
révolte de la vie que tu n'eusses pas comprise

la glaive qui trancha ta tête a déchiré mon
voile

sur la dalle couchée chair
jusqu'au col

⁹ Ivi, *Les Fleurs*, p. 10, vv. 9-16.

¹⁰ Ivi, Lettera all'amico Lefébure del 18 febbraio 1865, p. 669.

L'incontro con san Giovanni sblocca dunque quella metamorfosi inceppata, ferma o interrotta, che caratterizza l'Hérodiade dell'*Ouverture ancienne* e della *Scène*, presentando un significativo cambiamento di poetica. Attraverso la decollazione, che oltretutto corrisponde all'unione sessuale con il santo, la principessa si trasforma e diventa più bella di quanto precedentemente non fosse. Ed è proprio questa nuova bellezza, che va a sostituirsi a quella sempre incantata, ma come di cigno seppellito, con cui ci è apparsa sino a questo momento, a condurla verso una sorta di illuminazione. Ella abbandona il proprio universo addormentato, non ha più bisogno di cercarsi invano all'interno di uno specchio ghiacciato, e così, uscita da sé, le viene concesso un più ampio margine di coscienza e di conoscenza: «et j'en ressors ressorte si belle / mais par ta mort/ mieux que d'un miroir douée de le savoir».

Hérodiade, che nelle stesure precedenti ci appariva immersa nella propria stessa sdegnosa e inarrivabile perfezione, pur senza perdere il postulato di un assoluto di partenza, mostra qui di poter incedere verso uno sviluppo senza corrompersi e senza perdersi. L'incontro con il santo le permette cioè di subire una metamorfosi, di trasformarsi in altra forma senza con questo perdere la purezza, o la bellezza, della propria forma di partenza. Questa metamorfosi avvenuta la libera dallo stato di indefinita latenza in cui appariva imprigionata, permettendole proprio esplicitamente, come ella stessa non manca di affermare, di uscire dall'infanzia o dall'adolescenza: «moi, non plus l'enfant / capricieuse de tout / à l'heure»¹².

Questo sviluppo, e la tragedia che ne consegue, hanno dunque potuto avere luogo grazie alla ricomparsa nella natura dell'eroina di una componente rossa e crudele, di sangue, di cui ella appare contemporaneamente vittima e carnefice. Questo rosso, necessario al compimento della tragedia e che in alcuni passi dei *Déchets* arriva persino a prendere le forme di una inusitata crudezza («saigne - sang sur ses cuisses / pourpre des cuisses / et leur royauté»¹³), all'interno del poema non viene mai cancellato, bensì esaltato e sublimato.

La levità e la purezza non si danno più nell'assenza di contaminazioni, ma all'interno di una sublimazione che è in grado di tutto comprendere. È così che il corpo di Hérodiade qui non viene rifiutato (come nel celebre verso dell'*Ouverture*: «Du reste, je ne veux rien d'humain»¹⁴), la sua carne ci appare

¹¹ Ivi, *Déchets*, p. 1093.

¹² Ivi, *Déchets*, p. 1086.

¹³ Ivi, *Déchets*, p. 1094.

¹⁴

ora fremente e al contempo trasfigurata in una sorta di illuminazione, «fulguration», «scintillation». Allo stesso modo il sangue, sublimato, si fa lieve senza offendere la testa del santo e senza neppure ferire in alcun punto la grazia del testo.

La grazia in cui tutto arriva a risolversi permette così di affrontare la difficile scena della decollazione di san Giovanni, senza dover inserire nel testo nessun elemento pesante o volgare. In primo luogo il riferimento è alla tradizionale scena della danza della principessa con la testa del santo sul vassoio, scena che Mallarmé sin dall'inizio rifiuta di inserire nell'opera: «Préface - / dep le - / légende dépouillée / de danse / et même de la / grossièreté - / de la tête / sur le plat - »¹⁵.

Eppure questa sublimazione, e l'illuminazione che questa comporta, non paiono consentire di ricondurre il tutto ad una semplice virtualità in cui nulla ha avuto luogo, nonostante il poema, inaugurato da un «Si» («Si.. / Génuflexion, comme à l'éblouissant»¹⁶), e quasi terminato, nei *Déchets*, dalla presa di coscienza della principessa del fatto che «(rien de tout cela est-il arrivé)»¹⁷, sembri in effetti facilmente consentire questo tipo di interpretazione. La complessità della solitaria danza di Hérodiade all'interno dei *Déchets* delle *Noces* richiede, forse, anche un'altra lettura, che eviti di ricondurre l'opera ad un ennesimo susseguirsi di inadempienze e di impossibilità:

et danse un moment
pour elle seule – afin d'être
à la fois ici là – et que
rien de cela ne soit arrivé¹⁸

Hérodiade danza «à la fois ici là», dando luogo non ad una semplice virtualità, ma ad un'oscillazione, appunto, ad una vera e propria danza fra tempi simultanei, proprio come il celebre mimo di *Mimique*, abbandonata a quella «apparence fausse du présent»¹⁹ in cui l'arte sempre si muove. È solo all'interno di questa compresenza, di questo presente al di fuori del tempo, apparente e dilatato, che il capolavoro riesce ad affrontare il movimento, e lo fa, appunto, danzando immobile. L'*Hérodiade* delle *Noces* non è così costretta ad assecondare nessuno sviluppo lineare, ma danza, oscilla, in una compresenza perfetta dei suoi stati, non più infantilmente o adolescentemente virtuale, ma abbandonata ad una sorta di divina coesistenza di potenza e

atto. Richard analizza in modo mirabile questa oscillazione, questa sorta di «balancement immobile», che porta la principessa a muoversi in una compresenza di tempi contrastanti, fino a trovarsi al contempo prima e dopo l'avvenuta decollazione, «avant et après cette mort»²⁰.

La vicenda non è semplicemente virtuale, ma danza, oscilla nella contraddittorietà delle istanze che con sé traccina. Nonostante questa incertezza iniziale però un'illuminazione è pur avvenuta, ed è avvenuta al costo di una ferita che ha fatto sanguinare contemporaneamente la testa del santo e la principessa: «la glaive qui trancha ta tête a déchiré mon voile».

Il fatto che tutto arrivi ad esser sublimato o trascorso non pare dunque implicare necessariamente che nulla in verità sia mai avvenuto, è lo stesso rischio che si corre interpretando il *Coup de dés* come una pura virtualità di naufragi intatti. La tragedia, al contrario, sembra aver potuto avere luogo proprio grazie all'estenuata leggerezza del testo, che mai cede ad una forza di gravità che tutto piega. È forse questo che intendeva Simone Weil come il soprannaturale dell'arte, questa capacità di far danzare i propri vuoti e le proprie impossibilità senza per questo abbandonarsi ad alcun peso meramente umano: «Problème: que les effets de pesanteur correspondant à la situation soient présents dans l'œuvre d'art, mais ne provoquent pas chez les spectateurs [...] les effets de pesanteur corrélatifs. Cela est sur-naturel»²¹.

È in un eccesso di grazia che il corpo sublimato, e tuttavia fremente, vivente, riesce finalmente a liberarsi e ad agire al di fuori di ogni pesantezza. In queste *Noces d'Hérodiade* non sembra esservi nessun cedimento alla forza di gravità, per questo, nonostante tutto, il sangue pur presente in scena, deve esser sublimato al rischio di una evaporazione che tutto annulli. Si fa leggerissimo come il corpo di Hérodiade in queste aeree *Noces*, che davvero avendo oramai rinunciato ad ogni perfezione statuaria, ad ogni chiusura, si trova in ultimo a danzare aperta e finissima come un velo lacerato. Ma è proprio all'interno di questa leggerezza prossima alla sparizione che per la prima volta riesce a comparire una presenza concreta della sensualità e della carne. In questo modo la metamorfosi della principessa non prende forma da un disastro che semplicemente non ha avuto luogo, un ennesimo naufragio intatto, ma si realizza, appunto, in un «lieu nul», assoluto, che non sembra aver nulla a che vedere con il dominio bianco e sterile dell'assenza:

et cela fait – sur

¹⁵ Ivi, *Déchets*, p. 1079.

¹⁶ Ivi, *Les Noces d'Hérodiade*, p. 147.

¹⁷ Ivi, *Déchets*, p. 1094.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ «La scène n'illustre que l'Idée, par une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir: ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de present». M II, *Mimique*, *Crayonné au théâtre*, pp. 178-179.

²⁰ «Par sa danse, la jeune fille prétend en effet être "à la fois ici" et "là", dehors et dedans, avant et après cette mort». J. P. RICHARD, *L'univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris 196, pp. 428-429.

²¹ S. WEIL, *Cahiers*, II, ». S. WEIL, *Cahiers*, II, Librairie Plon, Paris 1953, pp. 19-20.

un pied l'autre,
eux-mêmes
sur tapis
sang
une sorte de danse
effroyable esquisse
- et sur place, sans
bouger
- lieu nul²²

L'atto di Hérodiade ha avuto e non ha avuto luogo, e qui non si tratta più dell'illusione inebetita del *Faune* che cerca invano sul proprio petto le tracce di un amore mai vissuto, che confonde le fantasie con i ricordi e si perde in ultimo in una sorta di sonno tanto incosciente quanto inebriato. In questo luogo nullo e al di fuori del tempo, Hérodiade in quanto capolavoro danza «ici là», sfidando e violando il principio stesso di non contraddizione; non lo sfida però da un punto di vista logico, ma in quanto Mistero. È per questo forse che ogni interpretazione dell'opera, oltre che sembrare pericolosamente unilaterale e riduttiva, finisce con l'appesantire il poema di un apparato teorico che non può in alcun modo appartenergli. La danza di Hérodiade non sembra più essere una umana e fremente danza di impossibilità, ma si fa divina, soprannaturale come l'arte; per questo non può essere considerata da un punto di vista umano senza che la sua grazia ne risulti offesa.

Qualcosa, comunque, al di là di una pura virtualità, è avvenuto, se la metamorfosi interrotta di Hérodiade ha trovato il suo compimento, permettendo alla principessa fra le altre cose di liberarsi della Nutrice, simbolo della sua immobilità irredenta:

finale nourrice

disparais-toi
ma han hantise
de ce que je ne
serai pas et
bannis
la femme
nourrice je crois
t'appela-t-on²³

Grazie all'incontro con san Giovanni e all'avvenuta, non avvenuta, decollazione il corpo con cui la principessa danza si è fatto leggerissimo, davvero impalpabile come un velo, leggerezza e impalpabilità che il poema incompiuto ugualmente manifestano. E come Hérodiade è la stessa trama piena di vuoti e lacune del testo a danzare, pur nel bianco e nell'impossibilità di questi spazi non colmati.

È possibile che all'interno di quest'ultima frammentaria stesura di Hérodiade, interrotta a causa dell'improvvisa morte del poeta, si sia comunque

riuscita a superare quella sorta di incompiutezza strutturale che dall'interno minava le stesure precedenti. Nell'*Ouverture ancienne* e nella *Scène* è la stessa impossibilità di compimento della protagonista, bloccata nelle sue *rêveries* del passato, ad impedire ogni proseguimento o sviluppo. La grazia incantata del verso, che in sé e di sé risuona, non permettendo alcuna incarnazione, rende instabile e vacillante anche ogni possibile sublimazione. È così che Hérodiade diventa il sogno inattuabile della sua stessa perfezione. In queste *Noces*, al contrario, la sublimazione e l'illuminazione finale, il compimento della tragedia, hanno trovato modo di venire ad essere proprio grazie ad una sia pur fragile incarnazione della protagonista. Per questo negare ogni componente di carne all'ultima Hérodiade, trasporre il tutto nei limiti di una pura virtualità, rischia di portare ad un ridimensionamento dell'ultima rivoluzionaria fase poetica di Mallarmé, in cui grazie alla danza, sia pur una danza di veli, si cerca di salvare la poesia dal predominio bianco dell'assenza, regalandole un «lieu nul», una esile presenza, possibilità di sopravvivenza.

²² M I, *Déchets*, pp. 1084-5.

²³ M I, *Déchets*, p. 1080.