



Laboratorio critico 2011, 1, pp. 10-17

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

Il canto incoerente di Hérodiade

Federica Spinella
Università di Siena
federicaspinella@gmail.com

*Elle a chanté, parfois incohérente, signe
lamentable!*¹

L'Hérodiade della *Scène* sembra comportarsi nei confronti di se stessa come se fosse un'opera d'arte. Il modo con cui si contempla nello specchio ci fa sospettare infatti che il suo tentativo non sia tanto quello di riconoscersi in una bella forma umana, quanto quello di costituire un'immagine di sé capolavoro. La principessa, che afferma esplicitamente di non volere nulla di umano («Du reste, je ne veux rien d'humain» [FEA; 145, v. 82]), richiede al proprio volto riflesso la bellezza ferma di un quadro. Le smanie di assoluto che la attraversano non consentono infatti che alcuna contingenza vada ad incresparne la fissità, e così ella si trova a costringersi in un'immobilità ostinata, nella rigidità di una postura che le impedisce ogni sorta di movimento. Persa in questo tentativo però si trova a dover affrontare molteplici problemi: innanzitutto, il rifiuto di riconoscersi al di fuori della propria perfezione la porta a perdere ogni immagine stabile di sé. Hérodiade impossibilitata a dubitare della propria bellezza, inizia a dubitare della propria esistenza e non sembra più in grado di riconoscersi. Così, il suo gioco di crederci, o di costituirsi, eterna si arricchisce di sfumature a tratti terrifiche; lo specchio diventa una sorta di superficie ghiacciata, in cui momenti di totale impenetrabilità si alternano a visioni di pallidi riflessi di lontane infanzie, a rari momenti di verità in cui Hérodiade è costretta a scoprirsi completamente inerme e nuda.

Ô miroir!

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée,
Que de fois, et pendant les heures, désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine.
Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité! [FEA; 143,
vv. 44-52]²

¹ *OdH*, p. 139, vv. 58-59. Tutte le citazioni dell'opera mallarmeana sono tratte da Œ.

Il sogno sparso di voler fare di sé un capolavoro e la presa di coscienza, del resto immediatamente perduta, di tutta la miseria della propria nudità, ancora nonostante tutto, troppo umana. È normale che subito l'immagine si offuschi di nuovo, è normale che ella non veda più nulla. Costretta ad un'immobilità che rischia di averle donato la fissità di un quadro, ma non la bellezza, non resta che tentare di inseguire la lontana ombra della propria infanzia, passata e dunque veramente atemporale, e non più contingente. L'unico assoluto che sembra in grado di regalarsi (o a cui è in grado di votarsi) pare essere quello della pietrificata immagine di un'infanzia perduta e sprofondata in lontananze inarrivabili e perfette, veramente chiusa in sé e intoccabile. Atemporale come in nessun modo presente e futuro potrebbero essere. Ciò non vuol dire che anche questo tentativo non vada incontro a delle difficoltà, risultando i ricordi non solo irrimediabilmente sparsi, ma come congelati fra profondità che non è in grado di raggiungere. È evidente che questo tentativo non potrà che farla sprofondare ulteriormente dentro di sé, senza del resto assicurarle alcuna più stabile chiusura. Eppure in questo luogo, così completamente al riparo da possibili invasioni esterne, ella potrà permettersi il movimento, o meglio, potrà permettersi di immaginarsi in movimento, perché non è dell'infanzia che vorrà fare quadro. Se nel presente il tentativo è quello di immobilizzare una durata, eternizzarla attraverso la perfezione di un volto fermo e di un corpo pietrificato, nell'altrove della propria infanzia ella potrà quantomeno continuare a camminare. Come se davvero in questa mania di assoluto che la attraversa, il tempo e il movimento non possano darsi insieme, ma siano costretti ad escludersi vicendevolmente, intollerabili l'uno all'altro. Puntuale è in proposito l'osservazione, il rimprovero, della Nutrice:

Tu vis! ou vois-je ici l'ombre d'une princesse?
À mes lèvres tes doigts et leurs bagues, et cesse
De marcher dans un âge ignoré! [FEA; 142, vv. 1-3]

Sarebbe necessario che qualcosa riuscisse a bloccare queste alternanze in cui l'immagine di Hérodiade instabile va a perdersi; sarebbe

² Troviamo una medesima attitudine di fronte allo specchio in *Igitur*; in questa sede ci limitiamo a rimandare a questi pochi frammenti, nonostante i due testi meriterebbero una più attenta comparazione, su cui ci riserviamo di soffermarci in seguito: «[...] comme j'étais obligé pour ne pas douter de moi de m'asseoir en face de cette glace [...] se cherchant dans la glace devenue ennui et se voyant vague et près de disparaître comme s'il allait s'évanouir en le temps, puis s'évoquant: puis lorsque de tout cet ennui, temps, il s'est refait (revu), voyant la glace horriblement nulle, s'y voyant entouré de raréfaction [...]». *Vie d'Igitur*, p. 498.

necessario che il suo riflesso trovasse dei confini definiti, cessando di confondersi con l'atonia di uno specchio che diviene addirittura severo. Potremmo dire allora che questo volto necessiti di inquadrarsi, nella propria perfezione certo, ma all'interno di una cornice. Una cornice infatti, oltre a darle la garanzia di essere un'opera d'arte, potrebbe supplire, arginandola, a questa annichilente instabilità della visione. È però proprio questa cornice a mancare o a non svolgere la propria funzione, e a lasciare che le sue superfici restino scoperte, senza protezione anche nel riflesso. Questo perché la cornice naturale che potrebbe offrirle lo specchio le si rifiuta, non restituendole alcuna immagine del proprio volto e presentandosi come una fontana muta, un contenitore vuoto. Così neppure la materialità inconfutabile dello specchio potrà nulla contro la fluidità confusa della visione. È chiaro a questo punto che anche quando non muto, esso sarà impossibilitato a ricoprire il proprio ruolo, in quanto Hérodiade non potrà sostenere l'immagine della sua nudità e farà in modo che tutto si offuschi nuovamente, affinché non ci sia nulla di imperfetto da incorniciare.

Il fatto che Hérodiade si identifichi e si confonda con quello che vede, comporta che nel momento in cui lo specchio le si offusca davanti, anche lei crederà di sparire. Proprio come se il suo corpo avesse la stessa consistenza del riflesso, ella si sente davvero divenuta «l'ombra di una principessa», e resta allora ferma, per evitare il rischio di una dissoluzione. Le sue superfici corporee appaiono talmente labili, la chiusura che la tiene unita talmente delicata, da farle temere che il minimo movimento possa farla sparire. Allora vediamo come anche, e soprattutto, il suo corpo necessiterebbe di una cornice, affinché questa irrefrenabile perdita di materia da cui si sente affetta possa essere finalmente arginata.

Hérodiade ha bisogno, nonostante tutto, di un corpo, ha bisogno di una forma attraverso cui definirsi come esistente e contemporaneamente attestare la propria bellezza, ma ha anche bisogno di un luogo sicuro in cui andare a ripararsi. Un luogo, e dei confini, che la chiudano e rendano davvero inarrivabili e non più frementi, le auree lontananze in cui va a perdersi. Non potendo essere una realtà di carne quella in cui vorrà rifugiarsi, essendo da parte sua netto e irremovibile il rifiuto di qualsiasi concessione all'umano, ella sembrerebbe voler acquisire l'impenetrabilità del marmo. Quando infatti dall'immagine dello specchio, di cui vuol fare quadro, rivolge l'attenzione su se stessa, sul proprio corpo che non sente o che non c'è, l'intenzione sarà più che altro quella di voler fare di sé scultura. Hérodiade amerebbe forse poter divenire un sogno di pietra, come la celebre allegoria della Bellezza di

Baudelaire³, o meglio, un sogno d'oro, visto che è di questa natura la preziosità minerale che incessantemente chiama in causa. Una forma bella, preziosa e impenetrabile in cui sprofondare al riparo e intatta.

L'idea di un corpo di pietra è rappresentata anche nella *Jeune Parque* di Valéry, in cui ritroviamo ad uno stadio ben più esplicito quanto qui si trova ad un livello implicito e patito. Nelle varianti manoscritte dell'opera infatti la parca afferma di essere tutta di marmo, di non essere che una statua:

[Je suis toute de marbre]
[...] Je ne suis plus pour vous qu'une statue⁴

Eppure questa sua affermazione non riesce a convincerci, non riesce a convincerci una voce che dice di essere di pietra. La scissione forzata che si viene a manifestare fra corpo di marmo e voce, sembra dirci invero dell'impossibilità di una sintesi, sembra dirci dell'incapacità di una voce di lasciarsi ricoprire, o investire, da un corpo/statua. La difficoltà della parca di percepire il proprio corpo, stabilendo in modo netto il confine fra il «dedans» e il «dehors», potrebbe essere risolta, come nel caso di Hérodiade, se questo corpo riuscisse ad essere circondato e protetto da pareti di marmo. Ciò però non solo non avviene, ma la parca confonde ancora più di Hérodiade se stessa con il mondo esterno, la sua voce e il suo pianto con una eco estranea. È come se Valéry avesse lucidamente deciso di smuovere uno stallo, eludere una difficoltà, arrivando a proporre una scissione forzata fra voce e corpo. Ma il corpo non diventerà così che una pietra inanimata su cui la voce non può nulla, e tutta la realtà (nonché la difficoltà) resterà nella voce che si parla⁵. In nessun modo si arriverà comunque a stabilire una demarcazione netta che eviti di far confondere il personaggio con lo spazio che lo circonda, e forse quello che era un problema del corpo, diventerà un problema dell'intelletto, senza per questo risolversi.

La principessa non arriva a scindere il corpo dalla voce, e neppure accetta di essere solo canto. Invoca una materialità che la respinge, contemporaneamente respingendone una che la umilia, perché troppo umana: la carne non sa farsi d'oro, il riflesso non sa farsi quadro, e Hérodiade resta un'ombra, una forma precaria e nonostante tutto ancora in balia della contingenza. La coscienza incerta della propria effettiva datità ontologica e la conseguente incapacità di distinguere i limiti del

³ «Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre». *La Beauté*. C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, tomo I, a cura di C. Pichois, Gallimard, Paris 1975, p. 21, v. 1.

⁴ Valéry, *La Jeune Parque*, Manoscritto I, cita da M. Blanco, *Cerchi d'acqua. Materiali per Paul Valéry*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2003, p. 198.

⁵ Sulla scissione voce/corpo e corpo/statua, Blanco, *Cerchi d'acqua*; in particolar modo pp. 66-70.

proprio corpo, le danno l'impressione di essere troppo scoperta. Così, non riuscendo ad essere cornice di se stessa, si vede costretta a cercare dei ripari esterni in cui ripiegarsi, che possano supplire a questa sua dolente mancanza di confini. Si avvolge ad esempio nel letto come se fosse un sepolcro⁶, e solo in questo luogo protetto si permette di sentire il brivido della sua carne inutile. Il letto diventa proprio la cornice in cui dovrebbe inserirsi e riposare (se non posare) nel culto della propria solitudine inviolata:

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux,
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé, sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté,
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle! [FEA;
145, vv. 103-109]

Il letto, e poi la stanza, così chiusa, così dorata, diventano la cornice in cui va a seppellirsi Hérodiade; il problema è che all'interno di questi luoghi continua a non circoscriversi alcun capolavoro. Se ella riuscisse ad essere certa della propria perfezione, il che equivale a dire certa della propria esistenza, la solitudine di cui si fa vanto potrebbe forse veramente cullarla, ma in questa solitudine non si dà riposo, vi è uno scintillare freddo e una castità che brucia. Ci accorgiamo così di quanto sia apparente la sua celebre impenetrabilità, perché se effettivamente la solitudine del proprio maniero sembra in grado di chiuderla, in nessun modo questo arriva a conferirle un'inviolabilità di riflesso. Non aderisce al corpo, evidentemente, la cornice, e per quanto ella decida di sprofondarvi dentro, non farà che imprigionarsi fra confini malcerti. Eppure difende questi confini, si fa custode attento di se stessa, affinché nulla increspi l'esile linea che la chiude e che chiudendola la definisce. Richiede che nulla, né dentro né fuori di lei si muova, come se anche il più leggero soffio potesse rischiare di invaderla completamente, facendole così perdere ogni coscienza faticosamente acquisita della propria identità. Il rischio, o il timore, di dissolversi, arriva così a coincidere con quello di aprirsi. È forse allora in questo senso che

⁶ Anche nell'*Ouverture ancienne* il letto prende le sembianze di un sepolcro; un sepolcro rimasto vuoto e inutile nell'assenza della principessa: «le lit aux pages de vélin, / Tel, inutile et claustal, n'est pas le lin! / Qui des rêves par plis n'a plus le cher grimoire, / Ni le dais sépulcral à la déserte moire, / Le parfum des cheveux endormis. [...]». *OdH*; 139, vv. 59-63. Simile in proposito è il ruolo della tomba in *Igitur*, più che luogo di sepoltura, luogo in cui andare a riposare, le braccia incrociate, al riparo da ogni rumore: «et, croisant les bras, se couche sur les cendres de ses ancêtres. / Croisant les bras – l'Absolu a disparu, en pureté de sa race, car (il le faut bien, puisque) le bruit cesse», pp. 477-8.

ella afferma che un bacio potrebbe ucciderla, perché appena sfiorate le sue superfici potrebbero cancellarsi fino a farla coincidere con il mondo esterno, o peggio, fino a farla sparire del tutto in esso.

[...]
*Le blond torrent de mes cheveux immaculés,
Quand il baigne mon corps solitaire, le glace
D'horreur, et mes cheveux que la lumière enlace
Sont immortels. Ô femme, un baiser me tûrait
Si la beauté n'était pas la mort.* [FEA; 142, vv. 8]

Un contatto si potrebbe sostenere solo nel caso in cui l'esterno con cui confondersi apparisse in grado di non compromettere la propria purezza, manifestandosi dunque di purezza pari alla propria; ma questo si rivela impossibile, o quantomeno il «dédain triomphant» della principessa non potrebbe né ammetterlo, né tantomeno consentirlo. Ci accorgiamo tuttavia che la funzione che attribuisce ai propri capelli potrebbe in parte supplire a questa incapacità del corpo di sostenere ogni contatto. I capelli infatti si rivelano essere quasi come una propaggine esterna a se stessa, pur ovviamente facendone parte, sono una sorta di doppio leggero che si lascia abbandonare addosso; sembrano così essere per lei una testimonianza di esistere, più che un orpello. Li nomina sempre quando canta la propria solitudine, anche nella citazione precedente ella afferma «je veux vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux», come se senza questo brivido la percezione stessa del proprio corpo solo nel letto rischiasse di venire a mancare. I capelli inoltre vengono investiti, questi sì, di una purezza pari, se non superiore, a quella della schiena su cui poggiano, essi vengono definiti infatti come «immortels» e «immaculés», solo per questo la loro carezza può essere tollerata. Anzi a ben vedere sembrerebbe che di questa carezza Hérodiade non possa fare a meno, perché, per l'appunto, il brivido che le proviene da questo contatto delicato fra due parti di sé, è l'unico modo di cui dispone per avere una vaga percezione del proprio corpo, senza offenderne in nessun modo la purezza. Del resto, affinché i capelli possano svolgere il ruolo fondante loro richiesto nella dinamica di appropriazione della principessa con il proprio corpo, è necessario che presentino delle caratteristiche ben definite: devono avere la freddezza sterile del metallo («[...] la froideur stérile du métal» [TdH; 140, v. 11]) ed essere completamente inodori. Questo per tutelare il rischio che anche loro possano invaderla o confonderla, invece di definirla, spandendo un'ebbrezza intollerabile sulle proprie pareti. Il limite di uno sconfinamento definitivo è percepito come talmente tenue e facilmente valicabile, da ritenere infatti che anche un profumo possa superarlo:

*Laisse-là ces parfums! Ne sais-tu
Que je le hais, nourrice, et veux-tu que je sente
Leur ivresse noyer ma tête languissante?* [TDH; 140,
vv. 4-6]

Qui, alla fierezza sdegnosa della principessa, che ritiene che nulla possa essere aggiunto alla propria bellezza, va a confondersi il timore di affogare, naufragare, in un'ebbrezza difficilmente sostenibile. Non va dimenticato che quello che si andrebbe a perdere nel caso di uno sconfinamento definitivo, rappresenta non solo la pur labile coscienza della propria identità, ma anche tutto il culto della propria bellezza ferma, tutto l'incanto che le regala il suo gioco di farsi quadro. L'immobilità, se argina il rischio del proprio dissolvimento, è pur sempre quanto può consentirle di mantenere l'illusione della propria eternità. Deve restare tutto fermo, affinché nulla tremi nell'immagine riflessa nello specchio. Qualunque cosa si muova o sussulti, sollecita sulle proprie superfici il ricordo di un'umanità rinnegata, e comporta il pericolo di cadere in balia della contingenza, mentre in questo capolavoro non v'è e non può esservi alcuna concessione all'aneddotico, all'accidentale.

Si manifestano però delle crepe in questa trionfante certezza, nel timore di perdersi davvero in una lontananza inarrivabile, inattingibile a chiunque; ma proprio laddove appare lo spiraglio di un'esitazione, immancabile arriva anche il contraltare opposto, l'esaltazione ancora più ostinata del proprio rifiuto dell'umano e il conseguente rifugio nell'infanzia:

*Mais qui me toucherait, des lions respectée?
Du reste, je ne veux rien d'humain, et, sculptée,
Si tu me vois les yeux perdus aux paradis,
C'est quand je me souviens de ton lait bu jadis*
[FEA; 145, vv. 81-84]

Questa non è neppure l'unica crepa, perché numerosi altri spiragli si lasciano intravedere, rendendo a tratti oltremodo incoerente il suo canto. Il problema è che non può bastarle la conferma di esistere che le proviene dal torrente inodore dei propri capelli, ha bisogno di vedersi, di trovare un'immagine stabile di sé in cui riconoscersi. Un'immagine in cui, come abbiamo visto, la propria esistenza sia confermata attraverso la garanzia della propria stessa perfezione. Ma per quanto strenuamente protratto il tentativo, questo non sembra giungere al risultato auspicato, e non v'è nulla che attesti il capolavoro di Hérodiade, né che stabilizzandolo lo incornici. Accade allora che, se Hérodiade si confonde del tutto con quello che vede, ma in questo riflesso non trova conferme, essendo troppo oscura e confusa la visione, al suo sguardo si vede costretta ad aggiungere uno sguardo esterno, che possa giudicare della perfezione del riflesso. È evidente però che questo sguardo la costringerà ad una commistione non voluta con la materia che non

potrà che immiserirla, dissolvendo in lei ogni illusione di eternità.

Questo capolavoro non sa riposare placido fra le proprie superfici, offrirsi alla vista per una contemplazione disinteressata, ma ha bisogno di un pubblico per cui posare, e questo gli impedisce in ultimo di raggiungere le inarrivabili lontananze che pur gli spetterebbero. Il pubblico non è poi altro che l'umano, la vecchia carne rinnegata, e che in questa *Scène* viene rappresentata dalla Nutrice. Hérodiade non sa concedersi un ininterrotto monologo, ma intervalla il canto con domande alla Nutrice che non fanno che umiliarla, perché in nessun modo la risposta potrà essere all'altezza della domanda. Anche la domanda allora, come immiserita dallo scambio, finirà per farsi banale, mostrando di Hérodiade tutto ciò che le manca, tutta la propria imperfezione che è testimoniata proprio dal fatto che questa principessa solitaria non basta a se stessa.

HÉRODIADE

[...]

Nourrice, suis-je belle?

LA NOURRICE

Un astre, en vérité:

Mais cette tresse tombe...

HÉRODIADE

Arrête dans ton crime,

qui refroidit mon sang vers sa source; [...] [FEA;
143, vv. 52-54]

Nella fragile esitazione della domanda e nel pronto interrompere la risposta della Nutrice, che arriva come un crimine che le raggela il sangue, sembra esser contenuto tutto lo scarto, la distanza fra il sogno di un sé imperturbabile e pietrificato e questi spiragli di impossibilità, così umani in fin dei conti. Presa coscienza di questo scarto Hérodiade non sa più quale intatta bellezza attribuire a se stessa, e la Nutrice, pur ricordandole la propria imperfezione, le diviene davvero indispensabile.

Vediamo allora come la voce sia costretta a seguire la stessa dinamica dello sguardo, e come Hérodiade, non riuscendo ad essere certa neppure del proprio canto, necessiti di un ritorno che lo attesti, anche al rischio che ne arrivi una eco svilita in cui è rotto ogni incanto. Le parole, che perfette dovrebbero rispecchiarsi su se stesse, in una tautologia sonora e concettuale priva di inciampi, rischiano di ritornarle addosso svuotate di materia, se non dispongono di un corpo in cui vanamente cercare appiglio. Ma Hérodiade non sa essere corpo per la sua voce, e necessita di sentirsi risuonare al di fuori. Se qui non si arriva, come abbiamo detto, alla scissione forzata proposta da Valéry, la voce non potrà neppure in nessun modo avere l'ardire di dirsi di pietra, e non si potrà far carico di sostenere alcun peso di cui alleggerire il corpo. Entrambi dovranno gestire una medesima impossibilità, e, in preda ad uno stesso

dissolvimento della materia non troveranno l'uno nell'altro né modalità di appiglio, né limiti in cui stabilizzarsi. La fuoriuscita di materia si argina solo focalizzando l'attenzione su un punto esterno, un risuonatore, uno sguardo, che possa contenere ciò che non è in grado di contenere il soggetto. La Nutrice è questo in fondo, dice della perfezione del canto e del riflesso, e contemporaneamente attesta, rispondendo, della verità della domanda: la risposta pur se presto interrotta, ci conferma che una domanda è stata formulata. Eppure, come in più luoghi critici è stato notato, v'è un'ambiguità in questo dialogo che non si riesce ad eliminare, e non solo perché sostanzialmente non vi avviene alcuna comunicazione reale; l'ambiguità è forse dettata dal fatto che la perfezione del canto non richiederebbe un dialogo, mentre è la sua imperfezione a renderlo necessario. Imperfezione, nel senso di incompletezza, di tutto ciò che gli manca.

La principessa non potrà definirsi come un capolavoro finché non riuscirà a fare a meno di dislocare il giudizio al di fuori di sé, senza questo passaggio l'umano e l'accidentale non potranno dirsi in nessun modo eliminati. Questo, rimanendo all'interno della poetica, o dell'estetica, della principessa, che sembra non mettere in discussione un assoluto di partenza da non contaminare. È evidente però che anche questo assoluto rischia in fondo di rivelarsi posticcio, non trovando ragioni in sé che lo certifichino, e accontentandosi di presentarsi come postulato. L'idea di una forma perfetta che Hérodiade attribuisce a se stessa, non trovando riscontri nel riflesso, diviene culto di una sorta di originario increato, che prenderà però le sembianze del volto di un passato perduto e come congelato nello specchio, più che quelle di un volto futuro. Essendo la perfezione un postulato, non potrà infatti essere trovata in uno sviluppo, semmai in un recupero, o meglio, nel culto di un'immagine idealizzata del presente che si tenta vanamente di incorniciare. Il fatto che ogni sforzo sia rivolto verso il passato, le impedisce insieme di muoversi e di migliorarsi; ma Hérodiade, come abbiamo visto, non è perfetta o non è in grado di riconoscersi da sola come tale. Così, nel tentativo di non rompere l'illusione, o l'incanto, di un postulato di partenza pieno di crepe, è proprio questa forma instabile che va ad immobilizzare e in un certo senso a incorniciare. Si imprigiona in una forma precaria che le preclude qualsiasi metamorfosi, resta in balla di un'esitazione indefinitamente protratta, ma ciò nonostante in nessun modo modifica le proprie primitive istanze: Hérodiade resta all'interno della propria estetica e semmai esaspera, invece che risolvere, le proprie contraddizioni. Sarebbe auspicabile allora un appagato ricongiungersi dello sguardo con il proprio riflesso, che le permetta di fare a meno della sterile e umiliante apertura cui la costringe la necessità di dislocare, tramite uno sguardo esterno, il proprio centro al di fuori di sé.

È possibile trovare un deciso passo avanti in questo senso negli appunti delle *Noces d'Hérodiade*, in cui non più in forma di dialogo, ma di monologo pieno di cesure e di vuoti, una scomposta forma di capolavoro sembra aver trovato la forza di rimirarsi e di rinunciare alla potenza fondante dello sguardo esterno, che può ora finalmente chiudersi.

c'était – baiser
pour te fermer les
yeux –

vous pouvez
vous fermer beaux
yeux
sur votre ouvrage
que contemplant les miens

-
moi, non plus l'enfant
capricieuse de toute
à l'heure [Déchet; 1086]

Sembra dirci questo il bacio con cui Hérodiade chiude gli occhi di Saint-Jean; ora il rimando di sguardi non esce al di fuori di sé, pur restando in un certo senso triplice. Gli occhi possono chiudersi sull'opera che a propria volta guarda gli occhi di Hérodiade, e se questo ricongiungersi con il proprio riflesso è avvenuto al prezzo di una decapitazione, ciò non vuol dire che nella raggiunta possibilità di annullare l'occhio esterno non vi sia qualcosa di estremamente pacato⁷. Permangono delle oscillazioni, in questi appunti, dei cedimenti, che sembrano smentire quanto precedentemente affermato («[...] crise/mais non il ne veut/pas me voir/ je me dresse en la mort» [Déchet; 1087]), ma il fatto che la maturità della principessa sia collegata alla possibilità di chiudere l'occhio esterno che la definiva, ci dice di quanto quell'interferenza la ostacolasse nella costruzione del capolavoro che voleva fare di sé. Il meccanismo narcisistico di Hérodiade cui si è più volte fatto riferimento in relazione alla *Scène*, sembra a ben vedere un meccanismo falsato, o in fondo non attuato. La principessa avrebbe forse voluto consumarsi nel culto della bellezza del proprio riflesso, ma non lo

⁷ Complicatissima la simbologia espressa in queste nozze; senza entrare nello specifico del ruolo qui esercitato dalla decollazione di Saint-Jean, ci permettiamo di ipotizzare che gli occhi della sua testa tagliata che Hérodiade ha appena chiuso con un bacio, possano rappresentare, insieme a quelli della Nutrice, lo sguardo esterno che si vuole qui eliminare; entrambi del resto, come avremo modo di accennare in seguito, sarebbero accomunati nel rappresentare la carne, l'umano. Il ricorso agli appunti di questo testo incompiuto ci è qui necessario per dare una misura della densità dello stallo proposto in quest'opera mallarmeana, attraverso le trasformazioni del corpo di Hérodiade e le impossibilità che questo si trova ad esprimere. In nessun modo queste pagine pretendono di essere una spiegazione, o un'analisi esaustiva, di questo oscuro testo.

fa; si innamora invece di ciò che lo specchio potrebbe o dovrebbe riflettere, ma non riflette, e stacca l'immagine reale da un'altra, lontana e idealizzata di sé. Si confonde con quello che vede, rifiutandosi contemporaneamente di vedere. Eliminare qualsiasi intermediario fra sé e lo specchio potrebbe voler dire allora che in questo meccanismo può finalmente provare a perdersi⁸; perché ella non sembra avere intenzione di uscirne, quanto semmai, di prenderne definitivamente possesso. Ciò rientra nella poetica di Hérodiade, che, al di là delle oscillazioni o delle incoerenze, non viene mai smentita in nessuna redazione dell'opera. Non possiamo non notare però un crescendo di ironia in questi frammenti nei confronti del proprio stesso sogno, come della propria stessa purezza, e a tratti sembra davvero esser diventato un gioco di cui solo tra sé e per sé dilettarsi, quello di crederci inarrivabile e eterna come un capolavoro:

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

pour la première fois
yeux ouverts – [Déchet; 1094]

In questi appunti sparsi in cui la voce dell'autore va a confondersi, più o meno celata, a quella di Hérodiade, si rende percepibile, più che nel testo incompiuto delle *Noces* stesse, la profonda cesura che si viene a creare rispetto alle precedenti redazioni dell'opera. Il tentativo della principessa di darsi e di costituirsi come capolavoro all'interno di un corpo assoluto, pur portandola a una quasi totale disincarnazione, pur avendo trasformato il suo prezioso canto in una voce rotta, non sembra esser naufragato del tutto. Le sue delicate aperture, lasciate inermi allo scoperto, arrivano a conferirle una sorta di intangibile grazia, che, avendo perso ogni illusione di fissità imm modificabile e perfetta (ogni illusione di eternità), le consente di ritrovare in qualche modo il movimento, anche se all'interno di uno spazio e di un corpo completamente nuovi. Perde il luogo ogni sorta di illusione di preziosità minerale, non vi sono più né stanze né sepolcri dorati in cui andarsi a rifugiare, e la poesia viene dislocata in una sorta di «lieu nul» completamente aperto, in cui anche Hérodiade paradossalmente si apre. Quella danza che sin dall'inizio ella voleva negarsi, nonostante le fosse richiesta dal mito stesso della Salomé da cui discende, diviene ora possibile, come gli appunti stessi affermano esplicitamente: «avant que le/ froid ne gagne - / aujourd'hui / je

⁸ Vedi anche nelle *Noces*: «Soleil qui m'a mûrie/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'ouvrise et reine triomphasse». [Noces; 151, vv. 42-46]

retrouverais/ la danse» [Déchet; 1079]. A muoversi e a danzare, fino in fondo a perdersi in una sorta di spogliarello delicatissimo e sensuale, sarà però un corpo oramai quasi completamente disincarnato, in cui ogni parte è sovrapponibile o identica all'altra:

se penche-t-elle d'un
côté – de l'autre –
montrant un
sein – l'autre –
et scission
sans gaze

selon ce sein, celui-là
identité.

*

et cela fait – sur
un pied l'autre,
eux-mêmes
sur tapis
sang
une sorte de danse
effroyable esquisse
-et sur place, sans
bouger
-lieu nul [Déchet; 1084-5]

Questo corpo sembra decidere di mettere in scena la propria stessa impossibilità, e di far danzare, diremmo, quella stessa incapacità di chiusura che l'aveva precedentemente immobilizzato. È evidente che così non saranno che dei brandelli a mostrarsi discinti, sparsi in folgoranti «éclats», è evidente che nonostante tutto un sublime corpo è andato perduto. Tuttavia quel che resta, veramente una danza di veli vuoti, continua a non poter tollerare di vivere insieme nello spazio e nel tempo, i suoi confini, abbandonati alla forza disgregante del divenire finirebbero ora per dissolversi completamente. Così non ci sarà sviluppo in lei, né linearità, e vorrà a questo punto anche liberarsi del fantasma di ciò che non potrà mai essere: sarà la nutrice l'ossessione della vecchia carne cui chiederà definitivamente di sparire. È la rinuncia esplicita alla possibilità di avere un contraltare umano in cui cercare appiglio, ma contemporaneamente una più dolente rinuncia al desiderio di riuscire a entrare, o a lasciarsi informare, dalla bellezza di un corpo chiuso e pacificato, al cui riparo darsi (e negandosi, offrirsi) come capolavoro. La rinuncia alla Nutrice è infatti anche una rinuncia allo sviluppo, oltretutto al plauso del pubblico, e questo doppio livello si rende forse percepibile tramite la lettura di questo appunto:

disparais-toi
ma han hantise
de ce que je ne serai pas et
bannis
la femme
nourrice je crois

t'appela-t-on [Déchet; 1080]⁹

Perché, lo ribadiamo, Hérodiade resta all'interno della propria estetica e non può credere che lo sviluppo non implichi anche necessariamente una commistione con la materia, né tantomeno che la propria perfezione possa essere attestata al di fuori di sé senza risulterne svilita. Non potremmo tuttavia dire che l'antica esitazione «entre la chair et l'astre» [Noces; 151, v.18] sia risolta; non vi è nulla di risolto in quest'ultimo tentativo di Hérodiade, ogni contraddizione appare invece esacerbata e come portata allo scoperto, permettendo anche di esplicitare una non troppo vaga nostalgia di bellezza per tutto quello che la «vieille chair» ha rappresentato. Se infatti la Nutrice gioca un ruolo centrale, in questi appunti, nella progressiva eliminazione della carne, altrettanto centrale è quello espresso e contenuto nella decollazione di Saint-Jean, che rappresenta il fulcro quasi intoccabile di queste *Noces*. L'ambiguità, o il doppio livello, che si poteva leggere in filigrana nella precedente citazione, per cui appunto l'eliminazione dell'umano era in un certo senso rinuncia alla perfezione di un corpo chiuso, pacificato e perfetto, si evince ancora più esplicitamente da questo frammento:

1
l'ambigüité d'Hé-
rodiade et de sa
danse..

elle maîtrise cette
tête révoltée
qui a voulu
penser plus haut
où s'éteint l'idée
inouïe et riche

2
dont elle bénéficie
couverte de diamants
et mourante
évoque la beauté
humaine de la vie
qu'on ne dépasse
en même temps qu'elle
représente la vieille
chair [Déchet; 1084]

Qui, se possiamo permetterci, banalizzando, di parafrasare, Hérodiade diviene padrona, decapitandola, della testa di San Giovanni, in cui aveva agito l'idea inaudita di pensare più in alto; ma spegnendosi questa idea nel momento della morte, non può non evocare la bellezza umana della vita,

⁹ In proposito ricordiamo anche: «vain fantôme / de moi-même / celle que je ne /serai / pas/ - qui tourne // tout autour / évanouis-toi // veuvage - /sentiment» [Déchet; 1080]; «disparais / vieillesse interdite / à / l'enfant / heure fulgurante» [Déchet; 1081].

che è insuperabile, pur rappresentando al tempo stesso la vecchia carne.

Il fatto che la possibilità di ricongiungersi con il proprio sguardo sia il frutto di una decapitazione e di una serie di dolenti rinunce, ci impedisce di sottovalutare l'urgenza dello stallo rappresentato da Hérodiade. La difficoltà di costituirsi come capolavoro all'interno di una forma bella e perfetta che sia in grado di vincere la durata, di entrare nel divenire senza sfaldarsi e senza nulla concedere all'aneddotico e all'umano, la porta a perdere la percezione del proprio corpo, o lo rende visibile solo attraverso una danza di veli vuoti. Leggeri e rotti divengono insieme la voce e il corpo, oltremodo fluida la percezione della propria identità e impossibile una demarcazione stabile fra sé e il mondo esterno. Se qui non si arriva alla scissione forzata fra voce e corpo proposta da Valéry, è forse perché lo impedisce un sogno di assoluto che non può prescindere da un'idea di unità, e che preferisce semmai sfaldare entrambi, non colmare alcun vuoto, piuttosto che lasciare che sia solo una voce a vagheggiare ideali e sogni di pietra. Troviamo tuttavia un accenno di quella che sarà la soluzione intellettualizzante di Valéry proprio in questi appunti delle *Noces*, in cui Hérodiade viene d'improvviso presentata come una «jeune intellectuelle» [Déchet; 1079]

Rimane una problematicità irrisolta, e un sogno di un corpo pacificato che in sé e di sé risuoni, che investirà in vario modo e con alterne fortune il Novecento, e che forse non va confuso, quantomeno nella sua densità iniziale, con un mero desiderio di sublimazione della parola poetica. Il rimprovero di Cioran¹⁰, secondo cui Mallarmé e Valéry avrebbero grammaticalizzato la poesia togliendole carne e sangue, deve forse essere arricchito di sfumature, pur non mancando in ultima analisi di verità. Nell'impossibilità di riuscire a creare un corpo capolavoro, e nello strenuo ostinato tentativo di inseguirlo, è il corpo che in ultimo va perduto. E questa sua sparizione, quando non è testimoniata da brandelli, da squarci più o meno sanguinanti che ne mostrano tutta l'umana miseria, prende la forma di questi monologhi rotti, di voci che si parlano senza neppure riconoscersi.

¹⁰ E. M. Cioran, *Valéry devant ses idoles*, in *Œuvres*, Quarto Gallimard, Paris 1995.

Abbreviazioni adottate per le opere citate di Stéphane Mallarmé

Œ: Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, a cura di Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1998.

OdH: Ouverture d'«Hérodiade» [Ouverture ancienne]. Primo stadio manoscritto del 1866.

FEA: Fragment d'une étude scénique ancienne d'un poème d'Hérodiade. Pubblicato nel «Parnasse contemporain», 1869 [1871].

TdH: Toilette d'Hérodiade. Frammento manoscritto del 1868.

Déchet: Déchet d'Hérodiade. Poème. Les Noces d'Hérodiade

Noces: Les Noces d'Hérodiade. Mystère.