



Laboratorio critico 2011, 1, pp. 1-9

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

Fiori senza profumo Sulla Scène di Hérodiade

Massimo Blanco

Pochi dubbi che l'universo poetico di Mallarmé tenda a oscillare tra i due opposti poli dell'apertura e della chiusura, o meglio ancora, dell'espansione e della contrazione. Si tratta in effetti di un rilancio del dualismo *vaporisation/centralisation* che Mallarmé riprende da Baudelaire, come spesso fa, con l'intento di spersonalizzare un *topos* che non gode solo di un'esplicita occorrenza testuale in un testo di chiara ispirazione autobiografica (quella liminare di *Mon cœur mis à nu*), ma richiama anche la struttura di *Correspondances*, un testo che, al contrario del primo, è orientato a definire un'universalità assoluta. Nel sonetto IV delle *Fleurs du Mal* quel dualismo si adatta al contrasto verticale/orizzontale, ma così svela la direzione incoerente delle corrispondenze, che deviano appunto in orizzontale dopo una prima spinta verticale (il tempio), con l'«*expansion des choses infinies*» [B/I, 11] che impone un robusto contro-movimento alla *centralisation*. È proprio alla struttura "a fontana" di *Correspondances*, combinazione di innalzamento e caduta, di iperbole e successiva dilatazione, che Mallarmé sembra guardare con sospetto, preoccupato di ridare credito alla *centralisation* contro l'*expansion*.

Ora, tenendo nel dovuto conto le matrici baudelairiane, che suggeriscono di interpretare le cautele di Mallarmé come il tentativo di opporsi alle istanze centrifughe promosse da Baudelaire, quel contrasto di istanze ontologiche non riguarda esclusivamente l'io. All'interno di quell'oscillazione tematica e strutturale tra individuo e spazio, le cose, gli oggetti e i corpi sono tenuti a darsi un alone, un'aura o un nimbo entro cui essi tendono a chiudersi, attribuendosi una sorta di cornice tanto misteriosa quanto puntuale, suscettibile di inquadrarli in involucri inaccessibili. Per esempio, nella *Scène* di Hérodiade del 1866 i capelli della donna, abbracciati dalla luce, ne bagnano come un ruscello il corpo provocando sensazioni di freddo, e così forniscono un quadro inviolabile al corpo, rendendo inevitabile il doversi raccogliersi in sé.

Ci si potrebbe fermare a queste scarse constatazioni se l'oggetto, tramite la corona che l'avvolge, non fosse a sua volta capace di guadagnare spazio, se cioè esso, non accontentandosi di isolarsi, di ritirarsi in sé, non prendesse a irradiare ciò che qui,

per comodità espositiva, si potrebbe definire la sua "presenza". Spesso infatti l'oggetto si propaga fuori dei suoi contorni, sebbene ancora dentro l'alone cui s'è accennato, che funge un po' da bacino di espansione ristretto. Ciò su cui si vorrebbe riflettere qui è il fatto che Mallarmé sembra adoperarsi per evitare un'"emorragia" del solido consistere degli oggetti, spinto dalla necessità di mobilitarsi contro la coazione effusiva di Baudelaire. L'oggetto, infatti, si indebolisce con quanta maggior forza è attorniato da un alone che sembra risucchiare fuori la materia, col rischio di un prossimo afflosciarsi del rilievo plastico delle cose. Prendendo ancora in considerazione la *Scène* di Hérodiade, Mallarmé si mostra deciso a mantenere il corpo della regina intatto nella sua chiusura, perciò le attribuisce quel tipico arroccamento narcisistico, a voler garantire il corpo da uno spessore attiguo a esso saldato, capace come già detto di agevolarne l'effusione materiale.

A cosa conduca un tale meccanismo è presto detto: quando l'oggetto si spande intorno a sé, prende parte al nimbo che l'avvolge, ed è facile perciò che si delinei una continuità tra oggetto e spazio, una sorta di "contaminazione" tra il corpo e l'ambiente alimentata dalla materia tesa a riversarsi fuori dall'oggetto per traboccare sulle più immediate adiacenze. Lo spazio, così, lungi dall'essere un bacino asettico dove le forme sono immerse, finisce per rivelarsi un contorno trasparente e vorace al tempo stesso, quasi un "piano" capace d'inghiottire quanto accoglie, e ciò in rapporto alla capacità di oggetti e corpi di sprigionare anche solo minime quantità di materia. E tanto più gli oggetti si indeboliscono a vantaggio dello spazio quanto più, con il loro svuotarsi, contribuiscono a incrementarne la materialità fino a farne un supporto, mentre filtrano dal filo di un confine esterno, malauguratamente permeabile al fuggire via di ogni spessore concreto. Se questo processo non si interrompesse in qualche modo, si avrebbero dei vuoti in corrispondenza dei luoghi occupati dagli oggetti, ossia un rovesciarsi "al negativo" della realtà percepita.

Potrebbe darsi il caso allora che l'oggetto emani profumi e che Mallarmé sia portato a individuare nell'odore quel nimbo pericoloso capace di risucchiare via la materia dalle forme. Poiché infine occorre evitare che il corpo si tramuti in spazio sprigionando odori, spandendo effluvi o dotandosi volontariamente di preziose essenze (è ancora il caso di Hérodiade, invitata dalla nutrice a darsi a rituali cosmetici che ne farebbero un fiore profumato), si può ritenere che Mallarmé avverta la necessità di trattare oggetti e spazio come degli assoluti incompatibili (a dispetto della facilità con cui tendono a riversarsi l'uno nell'altro). Assoluti che sarebbe opportuno mantenere separati e distinti accentuandone le specifiche differenze, evitando che essi si confondano tra loro, come sembra tendano a fare. Dal conflitto tra il fiore e l'oro dei capelli nella *Scène* – perno simbolico del conflitto generazionale tra Hé-

rodiade e la nutrice, divise tra retaggi ancestrali e il rifiuto narcisistico del contatto – emerge così un bilanciamento dialettico oltre che simbolico, un contrasto congelato, un *conflit* irrisolto ma tenuto attivo (“unanime et blanc”; cfr. *Une dentelle s’abolit*). Qualcosa cioè che dà ragione ai fautori dell’hegelismo di Mallarmé che si presenta, stando a tali interpretazioni, come una dialettica incompleta, un radicale fronteggiarsi di tesi e antitesi senza che intervenga il momento conclusivo e rappacificante della sintesi. Ora, nell’equilibrio forzoso di espansione e contrazione che ne deriva, lo spazio è tale a patto che si impedisca all’oggetto di diffondere alcunché fuori di sé. E lo spazio rimarrà vuoto, povero di materia, se si riuscirà ad arrestare il magnetismo che esercita ai danni delle cose; d’altro lato, l’oggetto potrà conservarsi come una pura forma evitando che la sua materia costitutiva possa circondarlo propagandosi intorno, irrorando lo spazio circostante.

Ma se così l’oggetto è una pura forma, esso sarà però anche (e soprattutto) una forma senza tempo, che si sarà riusciti a trarre fuori dalla temporalità nella misura in cui si sarà evitato quel deflusso di materia di cui si diceva. O meglio, l’oggetto si libera del tempo se avrà saputo isolarsi nella propria plastica concreta, previa interruzione della sua tendenziale dilatazione. Si tratta di un punto cruciale: poiché tempo e spazio appaiono reciprocamente legati, quanto più la materia dell’oggetto arriva a irrigare lo spazio, tanto più il tempo avrà modo di avanzare, propagandosi appunto intorno all’oggetto. In tal modo si accredita la tesi che il tempo non sia un flusso lineare (se vogliamo, pre-bergsonian), ma un fattore per così dire alonare, poiché riguarda l’espandersi a macchia d’olio di una sostanza più simile alla materia concreta o a un mezzo liquido che non a una corrente immateriale e universale.

Si perde insomma la direzione del tempo; quest’ultimo si trasforma nella *possibile* espansione di un contorno, un’eventualità che si prova a scongiurare comprimendo l’imminenza entro i limiti visibili della forma. Ma se, essendo legato alla materia, il tempo è un elemento locale, sincerarsi che l’oggetto non disperda la propria dotazione materiale equivarrà ad assicurarsi che il tempo non si diffonda approfittando della spinta della materia a fuoriuscire dalle forme. Ma in che modo si può arrivare a reprimere la propensione delle cose a manifestarsi nello spazio tramite la materia che le riempie? Esiste evidentemente un *medium* capace di ricomprimere la materia nelle forme, cioè di mantenerle dentro il loro aspetto immediato, dove la materia si limita solo a coincidere con un *eidōs*. Tale *medium* è rappresentato dallo specchio, inteso sia come oggetto che come rovesciamento speculare. Ma come fa lo specchio a scoraggiare l’effusione di materia dalle cose e dai corpi? Eccoci infine nel cuore della *Scène* di *Hérodiade*.

Una regina avanza nelle stanze chiuse di un maniera, immersa nel “parfum désert” di re morti, ben stretta nelle cornici concentriche degli ambienti, dei capelli e delle vesti:

[...] et je marchais, fatale, les mains sauvées,
 Dans le parfum désert de ces anciens rois
 [M/I, vv. 14-15, 18]

Un profumo emana dal vuoto lasciato dagli assenti, sganciato da ogni concretezza vivente o presenza, sicché la regina attraversa gli ambienti fendendo lo spessore metaforico del venir meno di antiche figure regali. Ora, poiché con l’accettare quella corona aromatica dell’assenza si contravviene alla volontà di rimanere dentro il limite della propria forma corporea, la donna finisce per rapportarsi al passato impegnandosi in una sorta di penetrazione prospettica dello spazio, ossia collocandosi nel cuore di quel vuoto, quasi a volere riempire il mancare dei precursori facendosi profonda dentro la loro assenza. *Hérodiade* è qui il “pieno” che manca al passato, il contenuto animato e parlante di quei vuoti per lei irreparabili. Il soggetto è il sostituto “al presente” dei re morti. Dal punto di vista della nutrice, quei cedimenti profondi dello spazio coincidono poi con un tempo *ignoré*, un passato sconosciuto a tutti, inespugnabile e chiuso nell’oblio. L’invito calmo e poco enfatico alla nutrice di non avvicinarsi, di mantenersi a distanza (*Reculez.*), istituisce inoltre un intervallo (o quantomeno lo garantisce) tra presente e passato, ben divisi tra consapevolezza e ignoranza, allo stesso modo di come il presente si apparenta alla “superficie” e il passato all’incavo di un vuoto, al crollare del piano temporale verso il profondo dello spazio.

Le due figure, la nutrice e la regina, si distribuiscono così tra superficie e profondità, in un confrontarsi di flussi paralleli e distanti che, all’inizio, non provvedono a invertirsi l’uno nell’altro. Il vuoto al centro dei profumi, quello occupato fisicamente da *Hérodiade*, è profondo poiché tale è il rapporto della regina con il passato. Esso consiste infatti nell’allungarsi di una distanza che si arresta poi nel fondo, nel punto più interno e lontano del vuoto lasciato dai precursori. La regina finisce per essere un’immagine riflessa nel fondo, mostrandosi separata dagli altri (dalla nutrice) in virtù di una profondità che essa ha provveduto a coprire facendosene risucchiare. Ciò che la circonda è perciò un alone metaforico incapace di emanare materia poiché non deriva da un corpo, ma dal vuoto. Segno che, in tal caso, il processo effusivo si è compiuto del tutto e l’oggetto si è svuotato sulle adiacenze lasciando al proprio posto una zona rarefatta. Il “parfum désert” è perciò il quadro statico di una forma lontana, il perimetro che assicura l’accesso al fondo, più simile a un pozzo che a un dipinto nel suo sprofondare; nel sintagma, del resto, si consuma uno scatto regressivo, l’immediata rimozione della materia.

È allora naturale riandare con la memoria a una strofa dei *Phares* di Baudelaire, quella dedicata alla pittura di Leonardo da Vinci:

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays;
[B/I, vv.5-8, 13]

L'illusionismo prospettico, in Baudelaire, si lega a una doppia metafora: lo specchio e il pozzo. Il pozzo è contenuto nello specchio, di modo che l'incavo prospettico è uno specchio profondo, una "finestra" che crolla in avanti allo stesso modo di come uno specchio d'acqua appare in fondo a un pozzo, come se la profondità prospettica dovesse contrarsi a mo' di molla, schiacciarsi sul fondo per svelarsi in pieno come illusione. Hérodiade, se confrontata al testo di Baudelaire, si confonde con gli angeli *charmants* del Leonardo verrocchiano, quelli posti al centro di un intreccio di ombre provenienti dagli alberi e dai ghiacciai. Intravista dalla nutrice come un'ombra lontana, la donna non fatica a confondersi con gli angeli ombreggiati del Leonardo di Baudelaire. Poiché la regina di Mallarmé già di per se stessa è un'ombra, un corpo schiacciato, che ha barattato il proprio spessore plastico con lo schiacciarsi dell'ombra sulle superfici.

Sennonché, in Mallarmé, al profondo subentra metaforicamente il tempo passato, che risulta accessibile da fori isolati. E infatti la nutrice invita Hérodiade a non marciare in un'età sconosciuta:

À mes lèvres tes doigts et leurs bagues et cesse /
De marcher dans un âge ignoré... [M/I, vv. 2-3, 17]

L'illusione prospettica si converte allora nella realtà profonda nel tempo, nel quadro della fedeltà a un passato di cui si è soli depositari, con assoluta esclusione degli altri (la nutrice ignora – o vuole ignorare, per ragioni di buon senso opportunistico – quel passato). In definitiva, la profondità immaginata della pittura diventa il lontano nel tempo, il luogo dove il corpo, potendo coincidere con il profondo dello spazio, coincide anche con il lontano nel tempo. Questa intercambiabilità letterale di profondo e pregresso è interessante, poiché potrebbe rappresentare una compensazione topologica del divieto al tempo a farsi alone, diffidato dall'allargarsi intorno all'oggetto con il favore del dilatarsi della materia. Mancando di dilatarsi, l'oggetto perde il proprio futuro.

Se dunque Mallarmé si ostina a comprimere il tempo/materia nella "notion pure" dell'oggetto, è necessario che quel movimento trattenuto trovi infine una via di sfogo. Non potendo allargarsi ad alone, infatti, il tempo finisce per scavare le superfici, dotando lo spazio di una diffusa porosità; o meglio, il progredire del tempo è concepibile solo come uno sprofondare nel passato. In tal caso, passato e futu-

ro coincidono nel profondo, sulla linea di Kierkegaard, ma è anche possibile che essi rimbaltino proiettandosi in alto, ma così essi ripristinano la plasticità del corpo. Cosa hanno infine in comune il corpo nella sua resurrezione plastica e il futuro? Si potrebbe allora dire che in Mallarmé la direzione del tempo è sì lineare, ma nella forma di un andirivieni dentro a una canalizzazione verticale che attraversa l'oggetto negli opposti sensi dell'alto e del basso. Ma cosa occupa il centro di quei pozzi temporali nello spazio, se non l'immagine lontana di una regina?

Posto il personaggio all'interno di un "pozzo" temporale dall'unico testimone presente, la nutrice, il testo della *Scène* riferisce dei leoni che accompagnano la donna scostandone le vesti con timore e guardandole i piedi che calmerebbero il mare. E mentre i leoni la riveriscono, la regina è intenta a strappar via foglie e petali dai gigli che custodisce in sé:

[...] et j'effeuille,
Comme près d'un bassin dont le jet d'eau
m'accueille,
Les pâles lys qui sont en moi, tandis qu'épris
De suivre du regard les languides débris
Descendre, à travers ma rêverie en silence,
Les lions, de ma robe écartent l'indolence
Et regardent mes pieds qui calmeraient la mer.
[M/I, vv. 17-23, 18]

I frammenti di quei fiori interiori cadono lentamente verso il basso dalle mani di Hérodiade, alla volta del fondo di un bacino d'acqua immaginato, irreali; percorrono cioè il vuoto "tubolare" in fondo a cui la regina ha collocato la propria immagine/ombra. Al tempo stesso, Hérodiade ha la sensazione di immergersi in un getto d'acqua, di essere investita da una sorgiva. Essa non si limita a immergersi nel calmo di un accumulo d'acqua; dalla superficie, l'acqua si solleva in un getto. Sicché lo specchio d'acqua rappresenta una dimensione intermedia tra l'alto e il basso, a metà tra il getto e il fondo del bacino (di questa sezione intermedia¹ diremo ancora più avanti). Ora, perché l'acqua sgorga verso l'alto, se la regina stessa, per il suo ruolo di supplenza nei confronti degli assenti, s'era insediata al fondo di "buchi" temporali? Di fatto, il getto d'acqua sembra ridare spessore all'immagine buia della donna, come se si volesse riempire dall'interno un corpo senza rilievo plastico, quello schiacciato sullo specchio dallo sguardo della nutrice. E ancora: perché la regina ama veder ricadere i lacerti dei petali di giglio

¹ R. G. Cohn ha indagato, con buona dotazione documentale, il problema delle superfici interposte in Mallarmé, rilevando la presenza di simboli materni; cfr. Id., *Mallarmé's Windows*, Yale Franch Studies, n. 54, 1977, pp. 22-31. Gli stessi materiali utilizzati da Cohn, tuttavia, possono essere letti sia sul piano dell'estetica che su quello della teoria dell'arte; cfr. il mio *Corpi nell'intervallo. Classico e anticlasico da Mallarmé a Du Bouchet*, di prossima pubblicazione.

verso il basso? Cosa dunque rappresenta il fiore? Togliere via i petali, mutilare i fiori, equivale a distruggere i ricordi? Tradisce forse la volontà di espugnare il vuoto che rimanda agli assenti per prenderne il posto e cancellarli definitivamente dal passato?

È probabile che Hérodiade, al contrario degli eroi acerbi di Racine, proietti ogni propria speranza nel passato, rinunciando al futuro, a uno svezamento eroico dall'inesperienza (sul piano metaforico e topologico, la regina vorrebbe situarsi stabilmente nel profondo/pregresso). Se pertanto la donna persegue così un'usurpazione del passato, essa ambisce anche a collocarsi su un doppio livello temporale: sia nel passato che nel presente, ovvero sia come persona consapevole del passato che come soggetto analogo a chi, come la nutrice, quel passato ignora del tutto. Se fosse così, la regina si colloca su due livelli diversi dello spazio: in fondo a un buco temporale, a una sorta di tunnel d'accesso a un livello profondo del tempo (meglio sarebbe pensare, ancora con Baudelaire, al fondo di un pozzo), inarrivabile se non vi si inserisse appunto Hérodiade, e anche, all'opposto, nel presente, in un momento però topologicamente identificabile nel getto della fontana in cui ci s'immerge nell'attendere al rituale della distruzione dei gigli dell'interiorità. Quel compiacersi del ricadere di foglie sminuzzate – rituale usurpatorio con cui ci si sostituisce ai precursori – ha dunque bisogno di un "intervallo", di poter percorrere le due estremità che dividono l'identità, cioè un presente attraversato (o meglio, violato) da un getto d'acqua e un passato profondo, in fondo al quale la donna appare in movimento, figura lontana che si può osservare a distanza.

Crediamo che questo divergere di "bacini" contrapposti meriti attenzione, anche al di là dell'interpretazione di Derrida, volta, come è noto, a mettere in luce le caratteristiche ontologiche dell'intervallo, il movimento della *différance*, l'*entre/antre* etc. Poiché tenendo conto di quanto si diceva all'inizio, cioè la necessità avvertita da Mallarmé di ritardare o impedire l'effusione materiale dell'oggetto, si dovrebbe meglio riflettere sulla funzione dello specchio e della specularità (la *réflexivité*), argomento che riguarda sia il livello tematico che strutturale² del testo di Mallarmé. Ora, in Hérodiade lo specchio non si limita a essere un elemento protocollare e banale, un ornamento, un mero dettaglio decorativo. Al contrario, interviene con la precisa funzione di impedire alle cose di effondersi al di là delle loro forme, di travalicare la loro "notion pure". Quando infatti Hérodiade chiede alla nutrice di aiutarla a pettinarsi di fronte a uno specchio, rifiuta la proposta di mettere dei profumi. Anzi, insorge con violenza contro la sollecitudine "cosmetica" della nutrice affermando che i propri capelli non

sono fiori, il che conferma che la distruzione dei gigli dell'interiorità è un'operazione volta ad affermare la propria specifica identità:

Laisse là ces parfums! ne sais-tu
Que je les hais, nourrice, et veux-tu que je sente
Leur ivresse noyer ma tête languissante?
Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs
À répandre l'oubli des humaines douleurs,
Mais de l'or, à jamais vierge des aromates,
Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâleurs
mates,
Observent la froideur stérile du métal,
Vous ayant reflétés, bijoux du mur natal,
Armes, vases, depuis ma solitaire enfance.
[M/I, vv. 32-41, 18]

I profumi, si giustifica in prima battuta Hérodiade, le darebbero un'ebbrezza intollerabile nell'atonìa che la domina. Segue una precisazione più pregnante: i capelli non sono fiori destinati a diffondere l'oblio dei dolori umani. Semmai, se proprio sono fiori (ma solo su un piano metaforico), servono a diffondere l'idea contraria: far ricordare i dolori umani, ma sempre nella misura in cui alcun alone trabocca fuori della "notion pure" dell'oggetto. I capelli possono ricoprire questa funzione solo attraverso la luce, sorta di succedaneo immateriale del tempo. Il che conferma l'adibizione del fiore a metafora del ricordo, poiché la memoria si mette in moto allorché l'oggetto si lascia "contenere" dalla propria forma. La memoria, dunque, sorge dall'efficace contenimento del tempo. E come controprova si potrebbe citare la prima strofa della *Prose*, dove l'attesa tradita riaccredita un meccanismo più generale. Il singolo elemento, non potendo levarsi, come invece fa l'acqua in Hérodiade, rimane di conseguenza chiuso, delimitato da un'armatura metallica:

Hyperbole! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu: [M/I, 28]

Perché Hérodiade si contraddice? Perché la si vede intenta da una parte a distruggere i ricordi, a *effeuiller* i gigli, mentre dall'altra parte, nell'affermare che i suoi capelli non sono fiori profumati di oblio, rimedi narcotici alla memoria, la si sorprende ad attribuirgli la medesima consistenza degli oggetti guerreschi che, come specchi, i capelli hanno riflesso? Cosa concludere, se non che la memoria ha un'efficacia per così dire verticale, che abita un canale dove i ricordi possono essere frantumati, lasciati ricadere verso il fondo, all'occorrenza risorgere anche sotto forma di un getto improvviso dal cuore di un bacino d'acqua? Eppure, in quel canale i ricordi risorgono e subito sono distrutti, a riprova che in quel luogo la memoria si separa dalla consapevolezza e dalla coscienza.

Tuttavia, solo mantenendo l'oggetto entro i limiti della sua forma, sarà possibile che un canale

² Cfr. in tal senso H. Scepti, *Poésie vacante. Nerval, Mallarmé, Laforgue*, Lyon, ENS, 2008 ; pp. 75-145.

l'attraversarsi da cima a fondo, evitando che le due sezioni profonda e alta di quel canale si diffondano ai lati della forma, saldando l'oggetto allo spazio e di fatto abolendo la capacità dello spazio di flettersi in opposti sensi diametrali. Ora, quel diffondersi in circolo che si vorrebbe evitare potrebbe riparare la frattura di memoria e coscienza, e, in quel caso, la memoria si legherebbe alla materia in procinto di pulsare fuori dell'oggetto. Al contrario, tanto più si ricorda, quanto più efficacemente si impedisce alla materia di dilatarsi al di là delle forme che riempie, e tanto meglio si dimentica, con quanto più efficacia la memoria e la forma dell'oggetto coincidono senza scarti. In definitiva, il passato è abolito sia all'interno del "canale" della forma, che all'esterno; esso sopravvive solo dentro l'anello (o la cornice) che racchiude l'oggetto. Se infine il passato (tenuto separato dalla coscienza) si afferma o si nega, si cela o si rivela seguendo le opposte direzioni verticali del canale, come si comporterà il futuro? Quali direzioni topologiche vorrà seguire? C'è da pensare che il futuro possa sfruttare delle direzioni affatto contrarie: non più scorrere sugli opposti sensi di un canale, ma allargarsi sullo spazio intorno a un "centro" oggettuale, magari intorno al ritaglio della "notion pure" di un oggetto, a quel condotto tubolare su cui ci siamo fermati a riflettere, lo stesso sul cui filo si concentra la memoria. Ma ancora una volta: se così fosse, oblio e futuro si confonderebbero tra loro al prevalere di un'onda di materia che prenda a dilatarsi fuori dell'oggetto. Se ciò avvenisse, il futuro sarebbe l'inverso del ricordare, e il "pulsare" dell'oggetto incontro allo spazio darebbe luogo a un dimenticare e non a un ignorare.

Si legga allora il giro di versi in cui Hérodiade richiama aspramente la nutrice, imponendole di tenere bene davanti a sé lo specchio, perché si possa pettinare:

Assez! Tiens devant moi ce miroir. Ô miroir!
 Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
 Que de fois et pendant des 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!
 [M/I, vv. 44-51, 19]

Dopo il rimprovero, il taglio è retrospettivo. Volendo sfuggire ai sogni, la regina ricercava i propri ricordi nello specchio, dietro una superficie d'acqua divenuta estremamente solida. Ricordi contro sogni, dunque, a voler sostituire realtà a illusioni perturbanti. Sennonché si sovrappongono due elementi: l'immagine del corpo nudo – lontana – e la polvere di foglie ricadute sul fondo. I frammenti dei ricordi, attaccati e vinti dalla donna, sono stati resi inutilizzabili, appaiono criptati dal disordine (qui il corpo coincide con la memoria in frantumi). Questa combinazione schiacciata del corpo e dei ricordi genera

un atteggiamento narcisistico in virtù del quale Hérodiade s'innamora della propria bellezza la quale però si manifesta essa stessa frantumata, ridotta a uno spargersi di foglie.

Se per dimenticare è necessario ridurre in frammenti i ricordi, il corpo riflesso in lontananza è un'immagine anch'essa disorganica, fatta di "partes extra partes", un coacervo di frammenti che non comunicano; non tanto un'ombra punteggiata di foglie inerti, ma un'ombra essa stessa frantumata. Amarsi, dunque, vuol dire scindere l'oggetto del desiderio dal passato che lo riguarda e al tempo stesso sospendere ogni collegamento "orizzontale", rompere la macchina organica della comunicazione. La sintassi di Mallarmé, evidentemente, rappresenta il correlato testuale di questo tipo di narcisismo. Ci si specchia insomma nel disordine ipotattico della poesia, ciò che potrebbe, anche se solo in parte, contraddire quanti riconoscono a Mallarmé il tentativo di riconferire al linguaggio la funzione di produrre l'"ordinamento simbolico del mondo" (Agosti).

Intanto il livello tematico trova la sua ratifica; la regina si isola con volontà ferrea proprio per prendere atto del fatto che il dividersi delle parti nell'incomunicabilità si è già compiuto all'interno di sé. Lì i ricordi sono scollegati, sezionati, disorganici, incapaci di produrre consapevolezza. Ora, perché la frantumazione del ricordo assume a stretto giro il valore di qualcosa di bello, di un corpo attraente? Poiché il frantumarsi della memoria è intercambiabile con la nudità del corpo, si suggerisce che il corpo è tanto nudo quanto sognato, tanto in frantumi quanto desiderato, sottoposto a una volontà fisica di avvicinamento. Avvicinarsi, d'altronde, significherebbe eliminare la distanza, sposare non la propria immagine lontana, ma rendere il simulacro di sé tanto più vicino quanto più è agognato. Ma così il passato non sarà più tale, un riflesso profondo, semmai sarà un presente sotto forma di sogno. O ancora meglio: un tempo destituito di realtà perché vagheggiato e per di più minato dalla frammentazione. Sognare il presente, dunque, immaginare ciò che si vede, vederlo da dietro il filtro di un desiderio che di nuovo allontana ciò che si vuol prediligere. Il presente è pertanto l'opposto del passato, il contrario "diametrale" del dimenticare, non più una soglia intermedia tra profondità contrarie: è sapersi sul filo dell'incerto, un vedersi sotto il velo del desiderio narcisistico. Insomma il futuro è un presente "sognato", che ha perso la sua radice memoriale.

Si dovrà anche riconoscere che Mallarmé, in quell'andirivieni tra passato e presente, ha evitato in tutti i modi di coniugare la frantumazione allo spazio. Egli ha lasciato che i lacerti dei ricordi non si diffondessero intorno al canale verticale della memoria, dove la memoria coincideva con il perimetro immutato della forma. Evidentemente il penetrare a fondo del viso, del corpo e dei ricordi di Hérodiade sostituisce per Mallarmé un movimento che egli ritiene pericoloso, ambiguo, esiziale. Accertata la te-

nuta del paradigma profumo/materia/tempo, si torna alla preoccupazione da cui siamo partiti: se si riesce infatti a rendere asettico l'oggetto, a evitare che diffonda odore, si eviterà alla materia di farsi spazio, di sciogliersi intorno, di sconfinare sul supporto delle forme; e così si otterrà di comprimere il tempo, di frenare l'imminenza, facendo in modo che quel mancato movimento diventi il veicolo di un ricordo che coincide con il corpo nella sua armatura eidetica, lineare, quasi con il suo schizzo sommario e astratto. Se il tempo risulta collegato all'effusione materiale delle forme, al loro svuotarsi per partecipare allo spazio immettendovi materia, si potrebbe immaginare l'estremo limite di questo meccanismo: lasciando le cose libere di espandersi, esse potrebbero sgonfiarsi, svuotarsi e perdere ogni loro plasticità. Così, esse finirebbero per essere delle figurine piatte e pallide che Mallarmé intravede talora nella trama del visibile. Che differenza c'è allora tra lo schiacciarsi del tempo sulla forma per così dire perimetrale dell'oggetto e il fatto che le cose possano a loro volta schiacciarsi sullo spazio? È questo il nodo dirimente. Forse la spiegazione sta in ciò: le forme plastiche agganciano la memoria al corpo – sia esso anche rappresentato da un oggetto, per esempio da un vaso. Al contrario, lo spazio, con la sua estensione larga, vasta, anti-plastica, non riesce a curvarsi per dare delle forme in rilievo, cosicché lì la memoria (o le tracce lineari del passato) risulta sganciata dal corpo, dalla responsabilità della coscienza.

Ora, perché in Hérodiade il corpo desiderato è tanto più concreto quanto più è illusorio? Forse ciò avviene in virtù di un meccanismo "gestaltico": rovesciare in su la capienza, tradurne in un corpo la spinta inversa dell'assenza che rimbalza dal basso, far sorgere un getto dal bacino d'acqua immaginato da Hérodiade, darebbe luogo a un'illusione positiva, plastica, tangibile. Quasi a dire che il vuoto non può essere riempito da un corpo (tutt'al più questo, se anche si inserisce nel fondo, lo fa assumendo l'identità piatta dell'ombra), ma semmai dal rovescio assoluto del vuoto, ossia da un'illusione concreta, da un sogno che sappia percorrere in senso contrario la via dell'oblio, assecondando il risorgere dal fondo di un ricordo, dal basso in cui giace frantumato, dal piatto rabbuiato della sua assenza. A questo punto, si potrà prendere atto che lo spazio si riscatta in tale rimbalzo, e che ciò avviene proprio perché solo una parte di spazio è chiamata in causa, quella delimitata dalla forma di un oggetto, non una superficie aperta e illimitata. Inoltre, si potrà affermare che il corpo coincide con il "rimbalzo" della capienza in una bolla espansiva, con il pozzo prospettico che si muta in uno spazio convesso e solido, in una sorta di "cupola". L'io è pertanto una forma plastica internamente vuota, che si solleva nella misura in cui rovescia l'usurpazione del vuoto in una presenza oggettiva (cfr. *Igitur*). Questa sorta di cupola gestaltica rappresentata dal corpo "al presente" si presta allo-

ra ai fenomeni che abbiamo descritto: dall'alto della coscienza, i ricordi sono fiori sminuzzati lasciati cadere verso il fondo, che attraversano il vuoto e sono osservati con attenzione morbosa. Ma quel vuoto è pur sempre racchiuso nella forma inviolabile di un corpo, né può accadere che i frammenti si disperdano intorno nello spazio, né che partecipino a un'apertura insensata ed entropica. Ma se l'identità frantumata in parti scollegate è collocata dentro il canale chiuso di un soggetto, si dovrà pensare che fenomeni analoghi possano trovarsi anch'essi stretti da un inquadramento più o meno palese che impedisca loro di disperdersi nello spazio. Sicché, se il soggetto è pari a una cupola sul cui fondo giacciono foglie, come interpretare altri passi del poeta, per esempio quello della grotta su cui si proiettano le faccette della parole?

Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours: prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence. [M/II; 386]

Il proiettarsi in alto di parole rare, sparse, che si fanno riflettere dall'interno su pareti convesse, rappresenta in qualche modo il sollevarsi verso l'alto delle foglie/ricordi dal fondo. Riflesse dall'interno ricurvo del soggetto, esse danno luogo a delle costellazioni, a una volta notturna tutta interna all'io. Tuttavia, i fuochi sono *reciproci* e questo è un'indicazione rilevante. La reciprocità di elementi slegati è cioè una chiara struttura di relazioni, un reticolo di contatti, di modo che, passando dai fuochi (isolati tra loro in un livello più basso, quello del "centre de suspens vibratoire") al loro riflesso sulle pareti della grotta, si passa dallo spargersi disorganico alla coesione organica degli stessi elementi. In conclusione, Mallarmé sfrutta la coesione relazionale del metaforizzante (la costellazione), per riuscire a supplire all'incoerenza organica dell'identità, che nel profondo del pozzo dell'io non va oltre lo spargimento, si limita ad apparire sotto forma di residui sparsi.

In questo senso, può essere utile soffermarsi su due testi. Il primo è il sonetto del 1887 *Victorieusement fui le suicide beau*, (l'altro è il cosiddetto *Sonnet allégorique de lui-meme*):

Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!
O rire si là-bas une pourpre s'apprête
À ne tendre royal que mon absent tombeau.

Quoi! de tout cet éclat pas même le lambeau
S'attarde, il est minuit, à l'ombre qui nous fête
Excepté qu'un trésor présomptueux de tête

Verse son caressé nonchaloir sans flambeau,

La tienne si toujours le délice! la tienne
Oui seule qui du ciel évanoui retienne
Un peu de puéril triomphe en t'en coiffant

Avec clarté quand sur les coussins tu la poses
Comme un casque guerrier d'impératrice enfant
Dont pour te figurer il tomberait des roses.

[M/I, 37]

L'argomento del sonetto è tra quelli più classici di Mallarmé (siamo a uno dei momenti del "drame solaire"; cfr. Davies e Marchal). Dopo un sontuoso tramonto ricco di colori forti, dominati dal rosso, solo una capigliatura femminile resiste nella notte conservando un residuo di chiarore. Se si va più a fondo, emergono elementi importanti: la chioma, in quanto è luminosa, subito si rapprende in un quadro rigido, diventa un elmo "d'impératrice enfant". Accanto al riemergere del nesso di Hérodiade tra la chioma e le eccellenze militaresche dei precursori (metafora di "contenimento"), Mallarmé ripristina l'altro elemento della *Scène*, ossia la caduta di elementi vegetali verso il basso. E si nota subito che la cascata di rose del sonetto, opportunamente depurata delle inevitabili connotazioni galanti, è una sorta di cortina vibrante, un tessuto evanescente reso percepibile dal ricadere dei fiori utile a far affiorare un viso o un corpo altrimenti invisibili. Si tratta di un evento analogo alla mutilazione dei gigli della *Scène*.

Tuttavia, a causa delle ipotesi formulate più su sulla parentela "letterale" del profondo con il progresso, si vede che il ricadere delle rose finisce per canalizzare il sorgere di una sagoma femminile in senso per così dire regressivo. Quella figura appare - cioè si slancia verso l'alto - nella misura in cui le rose scivolano dal presente al passato, dirette, come i gigli, verso il fondo di un buco temporale. Come se si volesse dire che la forma plastica di un corpo dipende dal regredire dal presente al passato (lo stesso che permette a Hérodiade di emergere come corpo concreto e vivente), sicché il corpo non è altro che il rimbalzo di una caduta. Al contrario, la mancata caduta delle rose lascerebbe invisibili il viso e il corpo della donna. Ma poiché Hérodiade appare schiacciata come un'immagine in fondo all'acqua di un pozzo, si deve concludere che la plasticità del corpo deriva nel sonetto dal fatto che le rose, cadendo, "urtano" il nostro immaginare un corpo al buio. O meglio ancora, il corpo esiste, è visibile, soltanto se un flusso lo percorre da su a giù. Solo così si può porre l'equivalenza reale/immaginabile.

Volgiamo ora la nostra attenzione al sonetto in -yx:

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche las Croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

[M/I, 37-38]

Anzitutto un galleggiamento: le unghie "dedicano" il loro onice a una trascendenza alta, verticistica, si consacrano metonimicamente a un'origine di luce, come se risentissero del richiamo a sollevarsi che potrebbe riguardare le foglie di giglio di Hérodiade. In concomitanza, l'*Angoisse* (con la maiuscola dell'allegoria) è portatrice di una fonte di luce, sostiene cioè un sogno luminoso serale coinvolto nel parallelo rogo della Fenice. Anche qui, si ha una situazione sospesa: i residui del rogo non sono in seguito raccolti da un'anfora cineraria. Ceneri e unghie, corrispondenti a petali sminuzzati e schizzi d'acqua (o stelle) di Hérodiade, appaiono vicini, schiacciati insieme su un livello intermedio della verticalità (di ciò si diceva in precedenza), entrambi protesi a raggiungere i loro rispettivi estremi gestaltici senza riuscirvi, quello di una cavità bassa per le ceneri e della "cupola" (o volta notturna) per le unghie, dove le foglie di Hérodiade potranno mutarsi infine in stelle (cioè i ricordi sminuzzati farsi costellazioni, ossia insieme di elementi sparsi ma significanti, contenenti figure leggibili).

In parallelo alla ripresa del protocollo di Hérodiade, che non manca di collegarsi alla *Prose* del 1885 (anche lì l'*Hyperbole* non sa levarsi in alto), appare uno specchio chiuso in una cornice istoriata. Tutt'intorno a esso una corona di oro "agonizzante", di certo analoga all'alone dorato della capigliatura di Hérodiade, quella che riflette gli oggetti guerreschi dei precursori. Solo in questo caso, dal trionfo si passa all'agonia, con evidente rovesciamento speculare. Lungo un tale contorno, si può osservare l'aggressione ai danni di una ninfa da parte di unicorni. Proprio nei capelli, ossia nel luogo dove Hérodiade vuole evitare che l'oro si confonda con gli apporti cosmetici della nutrice, si consuma la persecuzione dell'innocenza: l'oro agonizza in accordo con il motivo decorativo sulla cornice. Questa storia nascosta nell'oro, quel circuito narrativo periferico, interviene qui in relazione a Hérodiade: la regina rifletteva nei propri capelli le armi dei precursori, la loro materia; anzi, ne aveva quasi assorbito la materia. Qui essa si riserva il ruolo della vittima. Nel sonetto in -yx l'oro agonizza infatti sul filo di una donna perseguitata, mentre in Hérodiade l'oro trionfava nel non volersi far contaminare dai profumi conferendo alla donna un'efficacia aggressiva assoluta. Ma poiché il profumo diventa qui una storia, la trac-

cia di un accadimento e perciò il ricordo è associabile al profumo oltre che alle foglie sminuzzate dei gigli. Al centro della cornice, infine, una superficie d'oblio. Solo ciò che si ricorda si pone lungo i margini istoriati di un buco, il resto è scisso dalla coscienza. Riflesso da quel vuoto, per concludere, il famoso *Septuor*, il luccichio dell'Orsa Maggiore nello specchio. Proviamo allora a collegare cornice e riflesso.

Nella mitologia l'Orsa è in origine Callisto, una ninfa violata da Zeus, poi trasformata per gelosia da Era in Orsa; essa fu infine assunta in cielo dopo aver rischiato di essere uccisa dal proprio figlio Arcas durante una battuta di caccia.

La cornice "ricorda" lo stupro, fa metabolizzare l'antefatto, chiama in causa una *pietas* che rischia di cadere nel vuoto se non la si intende come la delimitazione consapevole di un centro, di un fatto compiuto. Ecco il punto: l'assunzione in cielo non è in contraddizione con il consacrarsi dell'onice delle unghie al "très haut", anche se nel secondo caso la tensione verso l'alto rimane sospesa, trattenuta più in basso. Al figlio, involontario persecutore della madre, Mallarmé sostituisce gli unicorni, di modo che, pur tenendo conto delle varianti, l'antefatto (la persecuzione della ninfa, che passa dall'involontario all'istintivo, come dal figlio ai *licornes*) si trova sulla cornice, mentre al centro, si coniugano, come in Hérodiate, nudità, frammentazione e rimozione (la rimozione è in definitiva il disorganico). Inoltre, il livello di quel galleggiare di elementi sospesi è lo stesso in cui si pone la Nutrice: semplicemente ci si attesta su un livello che non scende né risale in alto, si abbraccia una narcosi della memoria che Mallarmé sembra identificare con il presente. Lì si è sciolti sia dal dimenticare che dal ricordare, fatti, lo ricordiamo, prettamente verticali (*supra*).

Quell'orbita schiacciata prevede dunque al proprio centro un vuoto di inconsapevolezza dove domina il narcisismo: solo ai margini è dato pensare che vi siano tracce di un vissuto vero, salvo al riflettersi sullo specchio della costellazione, che *cita* il margine istoriato costringendolo ad appiattirsi riflesso su una superficie chiusa. Ed è qui che il presente lascia immaginare il passato. Ora, costellazione e *nixe* coesistono al centro dello specchio, come se il corpo avesse bisogno della costellazione per rimanere unito, per non disgregarsi o disperdersi fuori dal vuoto che attraversa il soggetto. Cosa concludere se non questo: la costellazione è un'entità "organica", ma proprio in quanto è diversa dall'ordine sparso e dalla frenesia mistica delle unghie, ed è intellegibile nella figura di un animale, essa non consente di far valere l'intelligibile come un ricordo, qualcosa che accoppi la riconoscibilità oggettiva a una vicenda che si intuisce riguardare da vicino l'ideatore del componimento?

Tutto questo potrebbe dire che Mallarmé voglia distinguere il percepire dal ricordare, separare l'intelligibile dall'affettivo, e che perciò sia indotto ad aggiungere al puramente percepibile un qualche

"additivo" che consenta all'oggetto di liberare il proprio potenziale allusivo, sicché, di conseguenza, l'allusione è fuorviante negli intenti di chi la mette in opera. Perché quel potenziale si liberi, basterà rendere immaginabile il percepibile, mettere in dubbio l'immediatezza delle cose, soccorrerle con l'ausilio di un'operazione non troppo diversa da quella di Cartesio. Lì si poneva il reale come un sogno per poterne scoprire la solidità, qui si parte dalle cose immediatamente presenti per fare esperienza di un sogno che a questo punto, diventa il veicolo ausiliario del ricordo, un ricordo però consapevolmente alterato, spostato su un elemento puramente allusivo. Solo nel sogno, dunque, un vissuto *ignoré* potrebbe tornare a essere consapevole, sebbene una tale consapevolezza appaia fatalmente compromessa dall'opinabile, da un alone d'incertezza ineliminabile. Sognare o immaginare il visibile predispone così un accesso "spostato" al ricordo, ma non garantisce né promette piena consapevolezza.

Infine, si offre qui l'occasione per definire il "bello" secondo Mallarmé: il bello è ciò che è riconoscibile al di fuori della memoria. Esso presuppone una memoria cognitiva, ma non implica una diretta consapevolezza oggettiva. Suoi attributi sono la nudità e la frammentazione, come del resto testimonia uno dei versi della *Scène*:

J'ai de mon rêve épars connu la nudité!
[M/I, 51]

Nello specchio, la regina ha conosciuto la nudità del suo sogno sparso (sparpagliato, diviso, frammentato). E il sogno che si aggiunge al reale e al tangibile, è il connettivo che rende intellegibile ciò che è disorganico. Nudità e frammentazione sono del resto compresenti nell'ultima terzina del sonetto in -yx (cfr. *supra*).

Il sogno è in conclusione il collante organico che manca al frantumarsi della memoria. Solo grazie al sogno è possibile ricomporre il diviso, il frammentario, "denudare" il disorganico. Così la nudità è in fondo l'indice del recupero del disordine dentro l'organico, ma quello *instabile* delle corrispondenze: una figura ridotta alle sue parti essenziali, attraversate da un'energia coesiva che ne assicura l'unità, la conservazione dell'immagine di partenza, ma non il suo riconoscimento. E se ricomporre le parti significa riconoscere qualcosa, leggere una figura, il riconoscimento potrebbe non portare direttamente l'oggetto a essere il segno di un passato ben preciso, bensì solo un richiamo a qualcosa che si è rimosso.

Torniamo ancora a Hérodiate, forti delle ipotesi fin qui formulate. La nutrice compiangere la scelta di verginità della regina, accompagnata solo dalla propria ombra riflessa dall'acqua. Ma Hérodiate esprime tutto l'orgoglio della sua scelta:

Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!
 Vous le savez, jardins d'améthyste, enfouis
 Sans fin dans de savants abîmes éblouis,
 Ors ignorés, gardant votre antique lumière
 Sous le sombre sommeil d'une terre première,
 Vous, pierres où mes yeux comme de purs bijoux
 Empruntent leur clarté mélodieuse, et vous,
 Métaux qui donnez à ma jeune chevelure
 Une splendeur fatale et sa massive allure!
 [M/I, vv. 86-94, 21]

Dopo le armi dei precursori, la metafora del fiore si confronta ora con la durezza di minerali preziosi. Hérodiade fiorisce per sé sola e chiama a testimoni ametiste, ori, pietre preziose e metalli, tutti elementi sommersi dalla terra, presenti a varie profondità, anch'essi talvolta riuniti in "giardini" ipogei. Ne deriva che il corpo e gli occhi della donna dipendono da modelli sotterranei organizzati come dei giacimenti verticalizzati, che penetrano a fondo nel buio. Insomma il corpo ha un corrispettivo rovesciato dentro gli spessori della materia, sicché si riconferma la radice temporale del corpo, che oscilla tra presente e passato nella misura in cui oscilla anche tra alto e basso, tra vuoto e pieno (cfr. il sonetto del "naufragio" nella lettura di Stefano Agosti). Ma la metafora del fiorire impone al distribuirsi in verticale delle parti del corpo una tensione orizzontale, una via di fuga dalla canalizzazione verticale.

Eccoci al punto: se al progredire del tempo si era sostituito il profondo, uno scavarsi di buchi temporali, e se il tempo alonare non poteva scorrere sotto forma di materia, di profumo, di concreta effusione materiale, allora arriva un momento in cui al profumo, (all'indice materiale del propagarsi del tempo), si sostituisce la luce. Lo splendore fatale della chioma di Hérodiade è infatti una forma di espansione non-temporale, ancorché "alonare". Il suo risplendere metallico è l'anti-tempo perché non è profumo, perché è immateriale. La luce assicura insomma un'espansione senza tempo, o una sorta di tempo immateriale nello spazio. Qual è allora il ruolo del fiore? Il fiore è la metafora di un fenomeno luminoso teso a ridurre lo spazio dell'io: è l'elemento in cui la luce si sostituisce al profumo. È il simbolo circolare/radiale entro cui il distribuirsi del corpo in parti profonde potrebbe riallargarsi, ma nel rispetto dei limiti di un corpo e di un *eidos*.