

MARIA TERESA GIAVERI

## INTRODUZIONE

*ITINERARIUM MENTIS IN HERODIADEM*

**ABSTRACT:** The biblical story of Salome has long been a favorite of poets and painters, especially during the nineteenth century (2800 titles from 1870 to 1914). In most cases the figure of Salome is emblematic of the *femme fatale*, the icon of dangerous female seductiveness (notably in regard to her dancing before Herod). But there is a most interesting interpretation, proposed by Heine and developed by Mallarmé: Salome as symbol of poetry, of pure beauty. This is a study on the aesthetic transfiguration of the figure of Salome starting with a few poems by Heinrich Heine and Théodore de Banville, and ending with Stéphane Mallarmé's theatrical project, whose fragments would have made up the poem *Hérodiade*.

**KEYWORDS:** Salome; Heine; Banville; Mallarmé's *Hérodiade*.

*Sie tanzt. Derselbe Tanz ist das,  
Den einst die Tochter Herodias  
Getanzt vor dem Judenkönig Herodes,  
Ihr Auge sprüht Blitze des Todes.*

Heinrich Heine.

*Il n'y a que la Beauté; — et elle n'a qu'une expression  
parfaite, la Poésie.*

Stéphane Mallarmé.

1.

Dilatandosi dai Vangeli di Marco e di Matteo alle pagine di Giuseppe Flavio, perpetuandosi nel Medio Evo quale contrapposizione sacrilega alla danza sacra di Re David, moltiplicandosi nei costumi sfarzosi e negli interni sontuosi dei dipinti rinascimentali, la serpentina di Salomè dilaga nell'Ottocento in pittura e letteratura, musica e teatro.

I sottili compiacimenti sadomasochistici che percorrevano la narrativa settecentesca, specie in Francia, fino a incarnarsi — in chiusa di secolo — nel nome e nell'opera del

Marchese di Sade<sup>1</sup> si fanno tematica ricorrente, a cui Salomè offre un perfetto spunto narrativo. In tal modo — come è stato ormai ben indagato da una plurima tradizione critica, e, più recentemente, approfondito dagli studi di genere — la ‘figlia di Erodiade’ la cui danza “piacque ad Erode” (secondo la sobria formula dell’evangelista) diventa l’*Idolo di perversità*<sup>2</sup> su cui si proiettano desideri e angosce di un secolo che vive con inquietudine le rapide metamorfosi tecnico-scientifiche e le continue rivendicazioni socio-politiche che lo incalzano.

L’ambiguo arricchimento dell’episodio di Salomè (il suo nome e la sua sorte, i modi e le fasi della danza, la sua alterità/compenetrazione con la madre Erodiade, la sua estraneità/passione per il profeta Giovanni) determinano un analogo, ambiguo arricchimento della sua immagine. L’ambiguità (già da secoli presente in campo pittorico, dove spesso il pennello ritocca appena il quadro per fornire ai committenti una colpevole Salomè oppure una lodevole Giuditta...) è stimolo possente di creatività nelle nuove poetiche che sottendono ed esaltano le arti in quei mirabili decenni di ricerca: poetiche variamente catalogate sotto le etichette di ‘impressionismo’ ‘simbolismo’ ‘decadentismo’ ‘tardo romanticismo’ ‘neogotico’ ‘eclettismo’ o ‘prime avanguardie’, ma che ben potrebbero definirsi come specifiche ‘rivoluzioni del linguaggio’<sup>3</sup> in varie aree artistiche. Mentre quel capo maschile mozzato — che pur avrebbe potuto essere l’immagine con cui sanguinosamente si era chiuso il Secolo dei Lumi — si fa ora simbolo di un progresso a cui si ritiene che, per sua natura, la donna si opponga, oppure emblema di una mascolinità e supremazia intellettuale di cui l’altro sesso è invidio nemico, la fanciulla danzante o irrigidita nella contemplazione del macabro frutto della danza presta le sue forme tanto all’ossessione misogina diffusa nella nascente cultura di massa, quanto al sogno elitario di una mistica dell’arte condiviso dagli adepti dei vari cenacoli.

Del primo aspetto, come si è accennato, già si è occupata da tempo la critica storico-sociologica e iconologica, antropologica e psicanalitica, fino a sottolineare l’esistenza di “una vera e propria paranoia sociale che investì la donna nel diciannovesimo secolo” (Dijkstra 1988, 2). Particolarmente interessanti sono stati gli studi di storici dell’arte che hanno evidenziato la formazione di un immaginario misogino che avrebbe avuto “una fondamentale importanza nel determinare i nostri preconcetti sulla natura della donna. Come sa chiunque abbia familiarità con il linguaggio delle ‘arti minori’ contemporanee, — ha sottolineato Bram Dijkstra nel suo ampio lavoro su *La donna nell’immaginario artistico-filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento* — la loro eredità è ancora presente tra noi, mantenuta viva dal mondo hollywoodiano e da quello della pubblicità” (3).

<sup>1</sup> Compiacimenti già evidenziati nelle trasformazioni di molte storie orientali pervenute in Francia grazie alle traduzioni di Galland o di Pétis de la Croix; si veda, per esempio, le metamorfosi del personaggio di Turandot dai versi di Nizami al racconto dei *Mille et un jours* (Giaveri 2019, 291-306).

<sup>2</sup> Mutuato da un dipinto, è questo il titolo di uno dei più ampi studi sul tema, ad opera del comparativista Bram Dijkstra.

<sup>3</sup> Formula consacrata dal titolo del celebre volume di Julia Kristeva.

Dai vari *Sansone e Dalila* che, in pittura o scultura, mostrano un eroe soccombente difficilmente discernibile da un corpo morto, alle tante *Giuditta* il cui trionfo si riverbera sulla vecchia accompagnatrice, il modello della *femme fatale* si moltiplica — oltre i tradizionali personaggi biblici — in nuove figure di teatro e di romanzo, tutte nate per incarnare, come scriveva uno scrittore francese di fine secolo (523) “la vendetta del debole sul forte, la vendetta della donna sacrificale sul maschio egoista.” Esempio la *Lulu* che Wedekind definisce creata “per allettare e avvelenare e avvincere. Per assassinare,” la cui catena di seduzioni e morti, fino all’incontro finale con Jack the Ripper, conduce dalla prosa al teatro, dalla musica al cinema fino al fumetto.

Non è un caso se, in molte stampe e disegni, la donna fatale dalle fattezze vampiresche, ma più spesso la prostituta tifica o sifilitica (i mali che incarnano le grandi paure dell’Ottocento) sostituiscono l’antica icona del vecchio con la falce, per rappresentare la morte. Né è un caso che, con la fine del secolo, si moltiplichino commenti e analisi sui tratti semitici di certe Salomè consegnate dalla contemporanea pittura, con osservazioni razzistiche camuffate da fascinazioni orientistiche ma presaghe di ben più tragici sviluppi...

Questi aspetti — come si è detto — sono stati già rilevati dalla critica; un’ampia messe di studi ripercorre la serie ottocentesca delle Salomè (a partire, per l’Italia, dall’*Erodiade* di Silvio Pellico nel 1833), e ne commenta la vertiginosa impennata numerica rilevabile nella seconda metà del secolo. Ma il ruolo e la durata dell’immagine mi paiono singolarmente testimoniati dal suo permanere quasi un secolo dopo nella memoria di un grande poeta europeo, Giuseppe Ungaretti. Una sua lettera, parte di un prezioso epistolario amoroso recentemente pubblicato, propone ancora un’opposizione fra lussuria umana (*id est* femminile) e nobile recusazione maschile, qui doppiata dall’indignazione divina.

In un vago ricordo dei quadri di Gustave Moreau (autore delle più celebri *Salomè* dell’Ottocento), il poeta italiano descrive una fanciulla che

manifesta a Giovanni il Battista la sua brama insana. Il Battista la respinge sbalordito. Più volte, ma non mai con ira, ripete la ripulsa. Esasperata dalla lussuria, Salomè chiede a Erode, che l’ama senza ottenerne consenso, la testa di Giovanni” (*Et infra*, Ungaretti 2017, 210-211).<sup>4</sup>

Alla decapitazione segue la danza:

Aveva già incominciato a ballare, e depone la testa al suolo, e girandole intorno, ballando, sempre, si toglie lentamente uno dopo l’altro i sette veli, fa vedere al Battista morto, che non lo può vedere e averne ribrezzo, con brama moltiplicata e resa dalla morte più vana che mai, il suo nudo frenetico. Raccatta la testa, l’offre, sempre ballando, a Erode. Tiene alta, la testa oltraggiata, tese le braccia, dal palmo delle sue piccole mani, premute con delicatezza all’una e all’altra guancia. Non c’è un quadro di Gustave Moreau con questa scena?

<sup>4</sup> La lettera è datata Grottaferrata, il 26 febbraio 1967.

A riproporre il contrasto con Salomè (in una dialettica in cui la fanciulla ha il ruolo di elemento animalesco, in contrasto con quello spirituale), non è l'inerte capo troncato, ma la reazione emotiva di Gesù — che Ungaretti immagina si dilati in uno sconvolgimento della natura stessa e sia infine causa di un miracolo:

Appresa la notizia, la burrasca invade l'animo di Gesù. Salito allora su una navicella, Gesù fa partecipare il lago della furia della propria angoscia. I flutti agitati del suo animo e del lago stanno per rovesciare la debole barca e sommergerlo nel naufragio. Gesù in pericolo, scende dalla barca, quasi inghiottita dall'abisso, cammina sulle acque, si placa, torna alla navicella, arriva in mezzo ai discepoli, riprende a insegnare.

## 2.

Una lettura ben diversa era stata proposta all'apparire di Salomè nella poesia ottocentesca, in quel poema epico che segna l'ingresso trionfale della sua immagine nella letteratura post-romantica: *Atta Troll* di Heinrich Heine.

“Immaginato — come ci ricorda il suo miglior commentatore italiano, Giosuè Carducci — in Cauteretz, piccolo borgo de' Pirenei, nel 1841, pubblicato nel 1842 e poi ripreso e arricchito nel 1846” (*Et infra*, Carducci 1884, *passim*),<sup>5</sup> il testo apre un vivace dibattito politico-letterario in Germania e poi, grazie alle immediate traduzioni, si fa prezioso giacimento di temi e di figure in vari paesi europei. Se l'irrisione del 'filisteo tedesco' raffigurato nell'orso *Atta Troll* e se le varie controversie interne al Romanticismo germanico ivi messe in scena appaiono ormai solo documenti di storia culturale, la lunga sezione del poema in cui viene evocata la Caccia Selvaggia risuona a lungo feconda. Nel variegato corteggio che percorre nottetempo la foresta, Heine disegna personaggi della Schiera Furiosa in cui si traduce — come egli stesso segnala nella prefazione — il suo “infinito amore del fiore azzurro:” sfilano poeti e critici, baccanti e damigelle e infine tre donne, su cui lungamente il poeta si sofferma. Seguendo passo passo il testo nella traduzione italiana di Giuseppe Chiarini, Carducci cita dapprima la dea Diana, dalla bellezza marmorea e dagli occhi crudeli:

Da la mezza luna in capo  
L'una si riconoscea:  
Fiera e bella come statua  
S'avanzava la gran dea.

Poi una figura del folclore celtico:

Al dolcissimo sorriso  
Ed al suon de la gioconda

<sup>5</sup> Scrive il poeta: “Enrico Heine, sol nell'autunno del '46, molte cose aggiunte, altre mutate, finì la più fantastica e insieme la più serenamente aristofanea satira che egli mai scrivesse e che la poesia germanica vanta.”

Pazza voce io riconobbi  
Di leggier la fata Abonda.

### Infine la principessa d'Oriente:

Sede sopra una chinèa  
Bianca, e a' lati uno ed un moro  
Le trottava a piè, reggendo  
Con la man la briglia d'oro.

Descritta con metafore attinte al *Cantico dei cantici*, la figura regale è lungamente contemplata dal poeta, che se ne dichiara affascinato; un'intesa fatta di sguardi e di cenni tessesse fra di loro un rapporto intenso, che diventa dichiarazione amorosa:

Poi ch'io t'amo sopra tutte!  
Né la greca altera dea,  
Né la fata amo del norde,  
Quanto te, morta giudea ...

Tutte le metamorfosi dell'episodio evangelico sono già in atto nella versione di Heine: il nome Erodiade che unifica madre e figlia in una sola figura, l'insoddisfatta passione della giovane per il profeta, che ne motiva la richiesta mortale, persino l'appagamento erotico che si traduce in un macabro gioco con il capo spiccato dal carnefice.

Porta sempre nelle mani  
Il vassoio con la testa  
Di Giovanni; e di guardarla  
Di baciarla mai non resta.

Ne la notte s'alza, ed esce  
Alla caccia, e porta in mano,  
Com'è detto, il capo tronco:  
Che talor (capriccio strano

Femminil!) con grandi risa  
Fanciullesche in aria getta,  
Come palla, e su 'l vassoio  
Ricader quindi l'aspetta.

L'interpretazione data da Carducci (condivisa da tutta la critica del tempo) non lascia spazio al dubbio: le tre donne sono “tre figure, tre simboli, tre età, tre poesie. Diana, la poesia classica [...], Abonda la poesia romantica del medio evo [...], Erodiade la poesia orientale.”

La Caccia Infernale vede sfilare quelli che sono i ‘dannati’ dell'arte e della bellezza: da Shakespeare a Goethe, dai critici entusiasti ai conturbanti personaggi delle opere

letterarie, fino alla personificazione stessa della poesia nelle tre grandi partizioni disegnate dalla cultura romantica. E tutt'e tre le immagini poetiche troveranno presto nuove incarnazioni nelle opere germinate dai testi di Heine:<sup>6</sup> ne nasceranno balletti — realizzati, come *Giselle* di Théophile Gautier o progettati, come *Die Göttin Diana* di Heine stesso —, *pièces* teatrali — realizzate come *Diana au bois* di Banville o progettate e infine risolte in pura lirica come *Hérodiade* di Mallarmé.

Apparentemente discordi, i tre percorsi iconico-tematici proposti da Heine spesso si intrecciano. Figure attinte al folklore medievaleggiante, come le Willi del balletto, o divinità classiche diabolizzate dal cristianesimo, come Diana, Venere e Pan, si muovono nello stesso romantico ambiente boschivo e notturno, trasformando ogni seduzione in condanna mortale. Esempio, a questo proposito, appare appunto la Diana del progettato balletto scritto da Heine per il Direttore del Queen's Theatre di Londra, *Die Göttin Diana*, di cui, nel gennaio 1846, Gautier divulga in Francia il progetto dalle pagine della *Presse*: nell'avventura che nasce dalla fascinazione di un cavaliere medievale per l'immagine marmorea della dea greca e dal suo desiderio di immolarsi sui resti dell'antico altare a lei consacrato, prendono forma tematiche che domineranno la seconda metà del secolo. L'esempio più evidente è appunto la *Diane au bois* di Théodore de Banville che, pochi decenni più tardi, darà origine a ben più famosi testi lirico-teatrali — in particolare sotto la penna di Mallarmé.

### 3.

I nomi di Heine e di Banville non sono qui citati solo per un'episodica coincidenza tematica. Come suggerisce Stéphane Mallarmé, i due scrittori sono stati — con Edgar Allan Poe — i componenti di una triade fondamentale per la formazione di quella stagione culturale in cui egli identifica la modernità letteraria.

Proprio inaugurando a Parigi, nel Jardin du Luxemburg, un busto di Théodore de Banville, Mallarmé aveva proclamato:

Qui, des modernes, à côté ou comparable; selon un temps ne voulant aucunement en finir avec notre art éternel et vieux comme la vie, mais le dégager, en toute pureté, ainsi qu'une vocalise à mille éclats? Je nomme Heine, sa lecture préférée, si autre! Et un, que les lettrés d'ici revendiquent autant, Poe, en de certains airs cristallins, bref et jeunes (Mallarmé 2003, 144).

Tre nomi, dunque, alla radice della poesia mallarmeana: Heine, Poe, Banville — poeti attualmente dimenticati, come il francese, o ammirati solo in patria, come il tedesco, oppure misconosciuti, come l'americano, ormai letto solo per i suoi racconti del terrore. Eppure ben diverso era stato il loro impatto sulla cultura (e soprattutto sulla poesia) internazionale dell'Ottocento.

<sup>6</sup> Tre testi di Heine appaiono fondamentali per l'*imagerie* ottocentesca che tramite la Francia si diffonde in Europa: *De l'Allemagne* (1835), *Atta Troll* (1842-46) e *Les Dieux en exil* (1853).

La lezione teorica della *Philosophy of Composition* di Poe — diffusa nel testo originario o nella versione francese datane da Baudelaire — così come lo specifico modello offerto dal famosissimo *The Raven* avevano proposto una poetica della lucida programmazione autoriale, in contrasto con il mito dell'ispirazione e con la tradizione effusiva del Romanticismo.

Dal canto suo, Heinrich Heine aveva fornito all'Europa tutta l'*imagerie* che sarebbe stata la ricchezza del nuovo ciclo dell'arte, dilagando fino alle arti minori. Favole tardoclassiche e medievali venivano riprese da secolari tradizioni ispaniche o tedesche per farsi balletti e opere liriche; pagine e tele si riempivano di elfi e cavalieri, mentre nelle città e campagne si sarebbero poi moltiplicati condomini turrati e villette merlate dai pozzi decorativi carichi di ferri battuti. Heine ripescava leggende, rinverdiva ballate, rovesciava ironicamente grandi temi romantici, diffondeva e deformava figure, proponendo multipli elementi fecondi per una nuova estetica. Dai suoi testi — in tedesco o in versione francese — si attingeva con entusiasmo. Non a torto, in una premessa alla pubblicazione dell'"affrettato abbozzo" della pantomima *Die Göttin Diana*, Heine stesso sottolineava: "Lo pubblico qui non per incrementare la mia fama, ma per impedire alle cornacchie che mi fiutano dietro dappertutto di adornarsi troppo superbamente con penne di pavone altrui." (Heine 1978, 93) (I lettori del 1854 ben sapevano che il poeta si riferiva alle leggende di Tannhäuser e dell'Olandese volante, che Wagner aveva fatto proprie).

Di quelle teorie estetiche e di quel bagaglio d'immagini, Théodore de Banville era stato lo squisito propagatore — traducendo principi rivoluzionari come la teorizzazione dell'"Art pour l'art" in amabili dialoghi di sonetti con l'amico Théophile Gautier, inventando la figura (destinata a lunghissima fortuna letteraria e pittorica) del funambolo/saltimbanco per definire la natura e lo statuto sociale del poeta moderno, e quella della *femme fatale* per innervare di sgomento il teatro leggero. Se i manuali letterari, ormai, citano rapidamente il poeta francese nel quadro di un movimento poetico destinato a breve fortuna — il *Parnasse* —, i documenti d'epoca sottolineano invece il ruolo fondamentale di tramite che egli ebbe in quella mirabile stagione nelle lettere, dal teatro alla poesia, e soprattutto nel promuovere l'intreccio dei vari linguaggi artistici — letteratura, pittura e musica. A metà del secolo, il nome di Banville è fra i più celebri in Francia. Il primo libro amato, scelto e acquistato autonomamente da Verlaine — come questi ricorderà nelle sue *Confessions* — altro non è che l'esordio poetico di Banville, *Les Cariatides*. È lui l'autore che permette a Verlaine di accostarsi alla poesia, già letta ma poco apprezzata perché "troppo austera e condensata" (Gaverì 1998, 20) delle *Fleurs du Mal* baudelairiane. Vent'anni dopo, i *Souvenirs* di Raymond Bonheur dipingono il giovane Debussy, al Conservatorio di Parigi, con in mano un volume di Banville. Dalle Feste Galanti che Verlaine e i Goncourt riprenderanno e che Debussy continuerà a prediligere quarant'anni dopo, alle immagini circensi che Baudelaire ridisegnerà con gusto grottesco, ai pepli delle divinità classiche ricreate attraverso l'ironia e il rimpianto di Heine, Banville saprà donare a tanti poeti una messe di suggestioni feconde.

Mentre l'immagine di Erodiade ripete la sua danza nei versi di Heine (da quelli per *Pomare* a quelli per *Mouche*) e si fa sonetto nelle *Princesses* e poi nelle *Rimes dorées* di Banville, appare — sulle scene del Théâtre de l'Odéon e poi a stampa<sup>7</sup> — un testo che prolunga le fascinazioni e le ironie di Heine e che suggerirà a Mallarmé i protagonisti delle sue opere maggiori: è *Diane au bois*, 'Comédie Héroïque' di Théodore de Banville, che presenta a un tempo l'algida figura lunare di Diana

La divinité morne et farouche des nuits,  
Qui teint ses mains de sang en son mâle délire (Giaveri 1998, 236-238)

e — in contrasto con la *femme fatale* cultrice di morte — il vitale e smanioso fauno Gnifon, che inutilmente persegue due ninfe nel bosco.

La commedia è un genere caro a Banville: come egli scrive nella prefazione alla raccolta delle sue *Comédies* — “essa rappresenta lo slancio della nostra anima verso il Divino;” nata infatti “direttamente dall'Ode,” ne condivide la natura eminentemente musicale. L'interesse di Banville per il rapporto parola-musica, i suoi lavori sulla metrica del verso francese interessano particolarmente Mallarmé, in quegli anni confinato nell'esilio professorale di Tournon. Ed è nel 'trou hideux,' nel 'cercle étroit' della piccola città dell'Ardèche, all'alba e nelle brevi ore rubate ai compiti scolastici o agli accudimenti familiari, che nascono — a fronte di una profondissima crisi esistenziale — due testi capitali della poesia moderna: la gelida e lunare *Hérodiade* e il bramato *Faune* che sogna o rievoca ninfe in un affocato meriggio siciliano.

#### 4.

Già il magistero di Heine aveva proposto Erodiade come simbolo della poesia. Ed è quel nome e quel simbolo che si affacciano alla mente di Mallarmé a sigillo della disperata e disperante 'crise de Tournon' che si apre nell'aprile 1866 e in cui si distrugge, sulla base di riflessioni scientifiche e filosofiche, ogni sua illusione metafisica. Dettagliando la lotta che l'ha portato a sconfiggere “ce vieux et méchant plumage [ ... ], Dieu,” il poeta racconta un anno dopo:

Je viens de passer une année effrayante: ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité (Mallarmé 1995, 342).

La crisi esistenziale coincide con una lunga e complessa crisi estetica. È stato appunto “... en creusant le vers” che Mallarmé dichiara di aver “rencontré [ ... ] le Néant;” e di questo nulla si farà cantore:

<sup>7</sup> Rappresentato nel 1863, il testo fu stampato e diffuso l'anno seguente.

Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, - mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami! Que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premières âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges! [...] je chanterai en désespéré (297-298).

Il testo — nella cui composizione si era dichiarata la crisi ma nel cui risultato si dovrebbe incarnare la nuova poetica, squisitamente improntata alla lezione di Edgar Allan Poe — era quello suggerito da un nome già illustrato da Heine e ripreso fedelmente da Banville: *Hérodiade*.

La plus belle page de mon œuvre — scriveva Mallarmé nel febbraio 1865 — sera celle qui ne contiendra que ce nom divin, Hérodiade. Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade entrouverte, Hérodiade (226).

Il nome riecheggia sotto la penna di Mallarmé: nel 1864 eccolo in una poesia di più immediata leggibilità, *Les Fleurs*, per la quale egli riceve gli incoraggiamenti degli amici e che sarà accolta dal *Parnasse contemporain*. Ma il nuovo progetto distrugge e distorce la scrittura poetica finora praticata:

J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. — scrive nell'ottobre all'amico Henri Cazalis — Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ce deux mots: *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit* (206).

Come l'alessandrino permane eppure si snatura sotto la penna di Mallarmé, così l'immagine di Salomè/Erodiade trasmessa dalla tradizione è ripresa e rinnovata, in una narrazione che pare farsi mimesi della crisi stessa di Mallarmé. Si veda come l'apparizione della principessa sembri ripetere la scena descritta dal poeta nelle lettere che dettano i giorni di Tournon:

J'avoue — scrive il poeta, sempre nel celebre documento epistolare del 14 maggio 1867 — que j'ai encore besoin [...] de me regarder dans cette glace pour penser, et que si elle n'était pas devant la table [...], je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi (343).

Ugualmente (come mostra il manoscritto della *Toilette d'Hérodiade* del 1868) la sua protagonista si guarda allo specchio, commentando

Ô miroir!  
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée,  
Que de fois, et pendant les heures, désolée

Des rêves 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 aussi, des soirs, dans ta sévère fontaine  
 Horreur, j'ai contemplé ma grande nudité (Mallarmé 1998, 140-141).

L'unico approdo alle peregrinazioni della mente umana alla ricerca di un senso ("la serpentina della coscienza" scriverà poi un critico) è la ricerca della Bellezza: "En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois le mot de la Poésie," sintetizza (Mallarmé 1995, 279). Questa religione della bellezza comprende e trascende la lezione di Heine, che in *Atta Troll* aveva fatto sfilare nella Schiera Furiosa le grandi figure della tradizione poetica: ora Mallarmé si riallaccia progettualmente alle più famose immagini femminili in cui nei secoli si è incarnato il sogno della bellezza, ma proiettandosi in una nuova dimensione estetica. Se c'è stata una bellezza classica, come la Venere di Milo, poi quella "mordue au cœur depuis le Christianisme, par la Chimère" come la Gioconda leonardesca (349), ora la sua scrittura perverrà a una terza, risolutamente moderna e auto-cosciente: "la Beauté ayant par la science de l'homme, retrouvé dans l'Univers entier ses phases corrélatives, ayant eu le suprême mot d'elle" (349).

Anche il gesto 'fanciullesco' ripetuto dalla 'morta giudea' durante la Caccia Selvaggia di *Atta Troll* è ripreso e trasceso da Mallarmé. Nei versi di Heine il capo di Giovanni volava in aria "come palla" e ricadeva "su 'l vassoio;" così volerà — ma in un arco che mima quello solare e si fa segno di un'interrogazione universale di senso — il capo/sfera/astro del "Precurseur."

Il progetto descritto nel 1866 all'amico Cazalis

Je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve, qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme [...], et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges! (297)

è tradotto in immagini puntuali nella prima versione del "Cantique de saint Jean:"

Le soleil que prolonge  
 Mal un pompeux mensonge  
 Certes, aujourd'hui, choit  
 Sinistre et froid (Mallarmé 1983, 462)

fino a trasformarsi nel disegno limpido del terzo e (provvisoriamente) ultimo stadio di scrittura:

Le soleil que sa halte  
 Surnaturelle exalte  
 Aussitôt redescend  
 Incandescent (452).

“Vision horrible d’une Œuvre pure” (Mallarmé 1995, 380), *Hérodiade* assumerà perciò caratteri simili a quelli di una liturgia; non a caso, come testimonia Mallarmé in una lettera all’amico Lefébure, la lunga “fréquentation [...] de l’Absolu” gli ha lasciato “une marque, dont [il] veu[t] faire un sacré” (385). Via via precisata come ‘tragédie,’ ‘drame,’ ‘étude scénique’ — progetto teatrale destinato a quel Théâtre-Français in cui l’amico Banville ha un ruolo dirigenziale —, *Hérodiade* si definirà infine ‘mystère’ nello schema finale di pubblicazione, messo a punto poco prima della morte e rimasto irrealizzato: scelta che sottolinea il carattere mistico-religioso del progetto estetico.

I tempi lunghissimi di elaborazione per “aboutir a un un livre” essenziale e totalizzante, “digne de Poë” (297) vedono però sorgere e intrecciarsi al primo altri progetti, in certa misura compensatori: negli anni iniziali di genesi testuale (in cui ai problemi estetici si sommano le incombenze e i fastidi di un quotidiano gravoso e frustrante), Mallarmé si concede un nuovo disegno teatrale, in cui l’omaggio a Banville è esplicito, come mostrano le puntuali citazioni di versi. Non sarà un ‘drame’ ma un ‘vaudeville’ che riprende dalla pièce banvilliana — in luogo di un’algida figura femminile — quella dello smanioso satiro dalle orecchie puntute. A un anno dal progetto di *Hérodiade*, il poeta scrive dunque all’amico Henri Cazalis:

J’ai laissé Hérodiade pour le cruels hivers: cette œuvre solitaire m’avait stérilisé, et, dans l’intervalle, je rime un intermède héroïque, dont le héros est un Faune. Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre (242).

Questa volta i tempi sembrano appena più veloci: dal *Monologue* (a cui lavora nel 1866) all’*Improvisation* e poi all’*Après-midi d’un Faune* (che sarà pubblicato nel 1876, autonomo, dopo il rifiuto del *Parnasse contemporain*) il testo si precisa, si spoglia di personaggi e scene troppo banvilliane (come l’iniziale dialogo fra le due ninfe oggetto del desiderio del fauno) e abbandona la forma teatrale; riceverà poi, da Debussy, l’omaggio di un *Prélude* per il quale il musicista utilizzerà proprio il materiale dapprima da lui previsto... per un’opera dedicata alla *Diane au bois*.

I due testi — apparentemente antitetici come soggetto e tono — in realtà si completano. La scrittura poetica si pone, nel pensiero di Mallarmé, come “les développements absolument nécessaires pour que l’Univers retrouve, en ce moi, son identité” (343): mentre l’inconsistenza del reale si sviluppa nel racconto confuso e interrogativo del fauno,<sup>8</sup> la proiezione dell’unico procedimento salvifico, di valore estetico-mistico si risolve nel disegno dell’intangibile figura femminile di *Hérodiade*, fino ad ‘esultare’ (in senso etimologico) nell’immagine solare proposta appunto dal volo del capo tronco di san Giovanni, che si fa “Cantique.”

<sup>8</sup> La lettura più ampia del tema è data dall’ampia opera critica dedicata all’*Après-midi d’un Faune* da Stefano Agosti.

Come sintetizzerà perfettamente Paul Valéry a nome di tutta una generazione, “Je le dis en connaissance de cause: nous avons eu, à cette époque, la sensation qu’une manière de religion eût pu naître, dont l’émotion poétique eût été l’essence” (Valéry 1957, 694).

## 5.

*Hérodiade*, come sappiamo, non sarà mai terminata e pubblicata da Mallarmé. La sua lentissima genesi sarà segnata solo dalla tardiva edizione di quello che l’autore intitolerà *Fragment d’une étude scénique ancienne d’un poème de Hérodiade*, ‘vieux vers’ degli anni 1864-65 affidati nel 1869 al *Parnasse contemporain*, e ivi apparsi nel 1871. Eppure, pur conosciuta solo da quel frammento, o trasmessa fra giovani aspiranti poeti — come molti testi fondamentali di quella stagione d’arte, per esempio *Le bateau ivre* — addirittura tramite copie manoscritte accluse alle lettere personali, l’opera fonderà una generazione di artisti uniti nell’ammirazione devota verso quel ‘Beau idéal’ che un linguaggio nuovo, ermetico, allusivo delinea sul biancore della pagina. Sarà quello che Valéry definirà ‘le démon d’aristie:’ un’utopia artistica totalizzante che qualche anno dopo l’esilio di Tournon farà convergere intorno a Mallarmé, rientrato a Parigi, un cenacolo di eletti, affascinati dalla difficoltà del linguaggio, sprezzanti del volgare successo di pubblico. Favoriti dai molti rapporti di amicizia personale, poesia e pittura, teatro e musica intersecheranno le loro ricerche, confronteranno i loro risultati. Ma gli anni del cenacolo artistico di Rue de Rome o di Valvins sono solo in prospettiva, quando il *Parnasse contemporain* pubblica i misteriosi versi d’incantamento della Nutrice e le metalliche risposte di Erodiade.

Eppure, quasi per un incantesimo, proprio da quel 1871, in una Parigi segnata dalla sconfitta militare e insanguinata dai massacri della Comune, l’attività artistica che sta riprendendo vita sembra curiosamente privilegiare il soggetto della biblica Salomè. In pittura come in letteratura si moltiplicano le riprese del tema, tanto che, fra produzione letteraria, figurativa e musicale, sono stati repertoriati dalla critica — dal 1870 al 1914 — fino a 2800 titoli (Dottin-Orsini 1993, *passim*).

Spesso le varie Salomè/Hérodias/Hérodiade hanno un carattere di omaggio fra artisti: se Baudelaire fantasima su danzatrici/serpente, e Banville cita Heine ad apertura della sua *Hérodiade*, a Banville dedicano i loro testi Jean Lorrain e Jules Laforgue, in una catena di epigrafi e citazioni. Anche Henri Cazalis, confidente di Mallarmé, riprende (firmandosi Jean Lahor) il tema su cui lavora l’amico, Antoine Sabatier si cimenta col teatro, mentre l’ironico Laforgue, dopo la lettura dell’*Hérodias* e della *Salammbô* di Flaubert, se ne diletta con gustose parodie.

*A’ rebours*, il romanzo di Huysmans che verrà definito ‘la Bibbia del Decadentismo,’ consacrerà nel 1884 due capolavori sul tema: in pittura l’opera di Gustave Moreau, in poesia il *Fragment de Hérodiade* di Mallarmé. Se quest’ultimo è esaltato appunto come testo che fonda quell’*aristia* di cui parlerà poi Valéry (scritto in linguaggio iniziatico, incompatibile con il possibile plauso del ‘grand nombre’), l’ekphrasis di due opere di

Moreau (l'acquarello *L'apparition* e la tela *Salomé dansant*, tratte dal ciclo di disegni e pitture che, dagli anni Settanta, Moreau dedica al soggetto) occupa tutto il quinto capitolo del libro, dettagliando con preziosismo decadente materiali e colori, fra fascinazioni lapidee e nostalgie orientaleggianti.

La lettura proposta da Moreau è, di fatto, quella che sarà infinitamente reiterata nei decenni che seguiranno: estetismo estenuato, ossessione erotica, sottili rimandi sadomasochistici, meditazioni sull'istinto di morte. Più che nelle notissime pagine di *A' rebours*, la visione di Gustave Moreau appare dettagliata dal pittore stesso nelle pagine personali vergate all'intenzione della madre. Commentando *Salomé dansant devant Hérode*, egli scrive:

Cette femme qui représente la femme éternelle, oiseau léger, souvent funeste, traversant la vie une fleur à la main, à la recherche de son idéal vague, souvent terrible, et marchant toujours, foulant tout aux pieds, même des génies et des saints. Cette danse s'exécute, cette promenade s'accomplit devant la mort qui la regarde incessamment, béante et attentive, et devant le bourreau qui frappe. C'est l'emblème de cet avenir terrible, réservé aux chercheurs d'idéal sans nom, de sensualité et de curiosité malsaine. Un saint, une tête décapitée, sont au bout de son chemin qui sera parsemé de fleurs (Moreau 1984, 78).

Approfondendo il pensiero in un'altra nota per la madre intitolata al quadro *Salomé au jardin*, Moreau precisa:

Cette femme ennuyée, fantasque, à nature animale, se donnant le plaisir, très peu vif pour elle, de voir son ennemi à terre, tant elle est dégoûtée de toute satisfaction de ses désirs. Cette femme se promenant nonchalamment, d'une façon végétale et bestiale dans des jardins admirables [...] souillés par cet horrible meurtre [...]. Quand je veux rendre ces nuances-là, je les trouve non pas dans mon sujet, mais dans la nature même de la femme dans la vie, qui cherche les émotions malsaines et qui, stupide, ne comprend même pas l'horreur des situations les plus affreuses (79).

Il tema mistico dell'arte e della ricerca dell'assoluto è dunque ben presente nella riflessione di Moreau, ma affidato al Battista ed esplicitato dall'"apparizione" della sua testa (come sottolinea il titolo stesso dell'opera più famosa del ciclo), mentre la bellissima danzatrice non rappresenta che il femminile, in una visione che coincide perfettamente con quella — celeberrima — espressa da Baudelaire: "la femme est naturelle, c'est-à-dire abominable" (Baudelaire 1975, 677).

Dipinti e *poèmes*, racconti e libretti d'opera riprendono il soggetto biblico, fra Francia e Germania, Europa e America, privilegiando per lo più la lettura proposta dai quadri di Moreau. Fra le testimonianze più avvincenti, le deliziose *Esquisses* di Enrique Gomez Carillo (scrittore guatemalteco innamorato di Parigi), in cui si descrive un affascinato Oscar Wilde che sogna di andare a Madrid per vedere la *Salomé* di Tiziano, si incanta davanti alle gioiellerie immaginando le pietre che potrebbero adornare il nudo corpo della principessa e, presentato all'aristocratica scrittrice Madelaine Deslandes, la saluta quale Salomé intenta a baciare la testa di Giovanni...

Mentre i giovani poeti e musicisti che si ritrovano nel modesto tinello parigino di Mallarmé (alle pareti, quadri degli amici Degas e Renoir) si sentono “chevaliers du Graal,” iniziati, *happy few* accomunati da un “complexum d’émotions esthétiques, de renoncements et raffinements combinés, de mysticisme artistique et surtout antipathies communes” (Valéry 1957, 695), dall’estenuato francese di uno scrittore irlandese sta per nascere la più famosa Salomè teatrale, il cui pallido corpo, con il nuovo secolo, si illuminerà degli sfarzosi gioielli sonori di Richard Strauss.

## BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, C. 1975. *Œuvres complètes*. Vol. I, éd. C. Pichois. Paris: Gallimard (Bibl. de la Pléiade).
- CARDUCCI, G. 1884. *Conversazioni critiche*. Roma: Casa Editrice Sommaruga.
- DIJKSTRA, B. 1986. *Idols of Perversity*. Oxford University Press. Edizione it.: 1988. *Idoli di perversità. La donna nell’immaginario artistico-filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*. Milano: Garzanti.
- DOTTIN-ORSINI, M. 1993. *Cette femme qu’ils disent fatale*. Paris: Grasset.
- GIAVERI, M. 1998. *Il corteggio di Diana. Heine, Banville, Mallarmé, Valéry*. Pisa: ETS.
- . 2019. “Giunge a Parigi la principessa crudele...” In F. Bellino, E. Creazzo e A. Pioletti (eds.). *Linee storiografiche e nuove prospettive di ricerca*, 291-321. Catanzaro: Rubettino.
- HEINE, H. 1978. *Gli déi in esilio*, ed. L. Secci. Milano: Adelphi.
- . 2016. *Poesie scelte*, ed. S. Carusi. Milano: Mimesis.
- KRISTEVA, J. 1974. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- MALLARMÉ, S. 1983. *Œuvres complètes*, éd. critique présentée par C.P. Barbier et Ch. G. Millan. Paris: Flammarion.
- . 1995. *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal. Paris: Gallimard (Folio).
- . 1998. *Œuvres complètes*. Vol. I, éd. B. Marchal. Paris: Gallimard (Bibl. de la Pléiade).
- . 2003. *Œuvres complètes*. Vol. II, éd. B. Marchal. Paris: Gallimard (Bibl. de la Pléiade).
- MOREAU, G. 1984, *L’Assembleur de Rêves. Écrits complets*, éd. P. Mathieu. Fontfroide: Bibliothèque Artistique et Littéraire.
- UNGARETTI, G. 2017. *Lettere a Bruna*, ed. S. Ramat. Milano: Mondadori.
- VALÉRY, P. 1957. *Œuvres*. Vol. I, éd. J. Hytier. Paris: Gallimard (Bibl. de la Pléiade).