

# L'ESOTISMO

AL SERVIZIO DELL'ART POUR L'ART:

*HÉRODIAS* DI FLAUBERT

di *Federica Sforazzini*

*Oriente, Medio Oriente, Nord Africa*

Sede dell'Ideale, orizzonte liberatorio per l'anima romantica da Novalis a Nerval (Pietromarchi, 1990, p. 12), questo Oriente che nell'Ottocento fornisce fantasmi all'Occidente da più di un secolo «reste une contrée aux frontières vagues, définie surtout par la présence de ses icônes (le chameau et la mosquée) ou de ses fantômes (le harem et les femmes qu'il enferme)» (Yee, 2000, p. 11). Il termine "Oriente" appare, del resto, ulteriormente inadeguato se applicato al Nord Africa, nonostante gli specialisti dell'epoca avessero denunciato la maldicenza di questa estensione geografica. Nel dizionario Larousse del XIX secolo troviamo: «[...] l'usage s'est introduit d'appliquer le nom d'Orient aux pays situés à l'est des contrées où nous habitons. [...] les orientalistes [...] ayant étendu leurs études à l'Afrique toute entière et à l'Océanie, ont également étendu de ces deux côtés les limites de l'Orient»<sup>1</sup>. Il dizionario Littré del 1868 previene il lettore contro questa fallace abitudine: «Orient et oriental s'étendent souvent, par abus, fort au-delà de leurs limites; on entend plus d'une fois appeler de ce nom les pays de l'Afrique, leurs habitants et les choses qui s'y rapportent. Il est bon de prévenir contre cette faute»<sup>2</sup>. Eppure, alla pagina seguente, Fromentin è ritenuto un grande pittore orientalista allorché la sua fama è dovuta soprattutto a tele dipinte in Algeria! È dunque chiaro che l'uso del termine "Oriente" per fare riferimento ai paesi del Nord Africa era mal visto dagli specialisti, ma non è meno chiaro che questo uso era frequente. Il Nord Africa, denominato nei due secoli precedenti "Barbarie", diventa "Oriente" nell'immaginario comune della Francia ottocentesca<sup>3</sup>. Come ha precisato Pierre Jourda, «il est entendu que le terme d'Orient s'entend de tous les pays chauds qui vont de l'Inde au Maroc» (Jourda, 1970, p. 29) e in effetti il calore del clima sembra avere un ruolo simbolico non meno importante della situazione geografica. Ma l'aspetto di gran lunga più decisivo in questa definizione dell'Oriente è la presenza dell'Islam: come ha osservato Paul Siblot, la distinzione spaziale tra Oriente e Occidente nasce «en raison d'un clivage historique qui a fait de l'espace islamique le lieu de perception privilégié de l'alterité» (Siblot, 1985, p. 247).

Questa con/fusione tra Oriente e Nord Africa è particolarmente evidente in ambito letterario. A eccezione di autori-viaggiatori come Pierre Loti, per il quale la distinzione tra Estremo Oriente e Oriente islamico non teme imprecisioni, nomi più o meno illustri della letteratura francese dell'Ottocento si comportano da «proxénètes de l'exotisme» (Yee, 2000, p. 66) traducendo (tradendo) l'esotismo in forme pre-

fabbricate, pur conservando, nella maggior parte dei casi, un'ironica consapevolezza del *cliché*. Come ha dimostrato Jennifer Yee, nella produzione letteraria dell'epoca, «le cliché coexiste même, étranagement, avec cette conscience ironique de la part de l'auteur» (*ibid.*). La spiegazione s'iscrive, secondo Edward W. Said, nel contesto storico di un'Europa protesa a dominare politicamente quanto culturalmente l'Oriente riducendolo a immagini convenzionali che a forza di essere ripetute finiscono per appartenere al regime del senso comune. Metonimica, a questo proposito, è per Said la cortigiana egiziana descritta (posseduta) da Flaubert:

The relationship between Occident and Orient is a relationship of power, of domination, of varying degree of a complex hegemony [...]. The Orient was orientalized not only because it was discovered to be "Oriental" in all those ways considered commonplace by an average nineteenth-century European, but also because it could be – that is, submitted to being – made Oriental. There is very little consent to be found, for example, in the fact that Flaubert's encounter with an Egyptian courtesan produced a widely influential model of the Oriental woman; she never spoke of herself, she never represented her emotions, presence or history. He spoke for and represented her. He was foreign, comparatively wealthy, male and these were historical facts of domination that allowed him not only to possess Kuchuk-Anem physically but to speak for her and tell his readers in what ways she was typically "Oriental". My argument is that Flaubert's situation of strength in relation to Kuchuk – Anem was not an isolated instance. It fairly stands for the pattern of relative strength between East and West, and the discourse about the Orient that it enabled (Said, 2003, pp. 5-6).

L'eurocentrismo che Said attribuisce a Flaubert precede tuttavia il riconoscimento del merito di aver consapevolmente giocato con le limitazioni imposte dall'esotismo romantico al fine non di dominare graficamente l'Oriente quanto di porlo al servizio del suo progetto estetico: creare una forma funzionale all'esplorazione di determinati temi esistenziali. Il possesso non solo fisico della donna orientale che Said attribuisce a Flaubert, e a tutta la sua generazione, non impedisce all'autore della *Tentation de saint Antoine*, di *Salammô* e di *Hérodias* di varcare le frontiere dell'orientalismo ufficiale. Al contrario: la crescente consapevolezza dei luoghi comuni dell'esotismo romantico si stempera, romanzo dopo romanzo, viaggio dopo viaggio, nella constatazione della resistenza ontologica di una realtà destinata a restare inaccessibile alla conoscenza occidentale. Ed ecco che l'Oriente totalmente assorbito dall'ego del giovane Flaubert ancora alla ricerca di uno stile, ancora acritico nei confronti dell'*imagerie* esotica, si coniuga, a partire da *Salammô*, con il desiderio di fare «de l'Art, de l'Art pur et pas autre chose»<sup>4</sup>. Inizia infatti in *Salammô* la progressiva emancipazione di Flaubert dalla tirannia del narrativo imposta al romanzo dall'opera di Balzac, ma è con i *Trois contes* che lo stile flaubertiano «disloquant la phrase et brouillant le sens, s'expose à nu comme une articulation sans objet» (AA.VV., 1983, p. 9). Per la *prise en charge* dell'indicibile, caratteristica di tutta la poetica flaubertiana, dell'innominabile, legato all'impresa impossibile del romanzo antico, l'Oriente di *Hérodias* fa di Flaubert l'inventore di un nuovo esotismo che, a differenza di quello romantico, si configura come «perception aigüe et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle» (Segalen, 1978, p. 25).

### *L'esotismo di Flaubert*

Il Flaubert di *Hérodiás* è ormai consapevole dell'impossibile rappresentazione romanzesca dell'Oriente e della Storia. Ambientati in un'epoca e in uno spazio remoti, i suoi romanzi "esotici" rispondono sempre al medesimo intento estetico: «fixer un mirage, en appliquant à l'antiquité les procédés du roman moderne» (*Corr.*, III, p. 276). La distinzione imperfetta, onnipresente nelle opere "antiche", tra Estremo Oriente e Oriente islamico è quindi conseguente: lo scopo di Flaubert non è ricostruire il passato adottando il punto di vista di uno storico, ma resuscitarlo alla luce delle necessità estetiche di un romanziere. Come la Cartagine di Hamilcar e l'Egitto di saint Antoine, la Palestina di Hérode urla il falso e noi intendiamo dimostrare come all'origine, consapevolmente o no, ci sia il sistema della scrittura di Flaubert e la sua visione della Storia e dell'Oriente. Lungi dal costituire una fuga di fronte alla realtà, Flaubert propone ed elabora un esotismo che non è solo scrittura, ma anche problema di scrittura. Come ha dimostrato Luca Pietromarchi, Flaubert si rende conto dell'impossibilità di dare all'Oriente una chiara resa descrittiva sin dal suo primo e unico viaggio in Egitto raccontato nell'epistolario:

Il "vrai" *Orient* si oppone implicitamente al carattere oleografico di un Oriente di convenzione e il presentimento di un'estensione spaziale smisurata fa dileguare quella che poteva essere la tranquillizzante sicurezza di muoversi all'interno di un paesaggio familiare. Il viaggiatore perde il controllo dello spazio. Dinanzi a sé vede l'immensità di una dimensione libera da ogni referente, totalmente estranea e vertiginosamente dilatata che lo attira e alla quale è pronto ad abbandonarsi. È questo il vero Oriente a cui accede Flaubert, allontanandosi dall'immagine descritta e codificata dai tanti *Voyages* e avvicinandosi alla complessità di una realtà che sarà continuamente denunciata come "indescrivibile" (Pietromarchi, 1990, p. 122).

Ma l'appropriazione impossibile dello spazio si riscatta apparentemente nel possesso dell'almea Kuchuk Anem, nella quale Flaubert vede «less a woman than a display of impressive but verbally inexpressive femininity» (Saïd, 2003, p. 187). Ma si tratta di un possesso individuale e non estetico, un possesso che non varcherà mai, proprio come lo spazio battuto, le frontiere della scrittura privata. Lo stesso senso di smarrimento provato di fronte alla dilatazione di uno spazio che rivela confini e silenzi insondabili coglie il giovane Flaubert disteso accanto alla cortigiana: «J'ai pensé à Judith et à Holopherne couchés ensemble» (Du Camp, 1972, p. 90). Non una parola, nell'epistolario, sull'esclusione e sulla solitudine che aspettano Kuchuk dopo la partenza dell'amante passeggero, solo questo pietoso desiderio in difesa di un sentimentalismo volutamente ferito: «Quelle douceur ce serait pour l'orgueil si, en partant, on était sûr de laisser un souvenir et qu'elle pensera à vous plus qu'aux autres, que vous resterez en son cœur» (*ibid.*).

Messa a tacere dal mito della donna fatale e dal tema della cupidigia della cortigiana esotica, Kuchuk è destinata a restare inaccessibile alla conoscenza occidentale e pertanto metonimica di un Oriente che perde il suo carattere retorico unicamente per sottrarsi a ogni tentativo di riduzione da parte di un orientalismo presbite. Nonostante la leggenda biografica ed estetica di Kuchuk Anem, ritenuta per molto tempo una cortigiana d'alto bordo e risultata poi una meretrice come tante, la sua influenza sulle eroine esotiche di Flaubert si esaurisce nel ricordo della danza come

preliminare erotico, ponendo l'autore della *Tentation de saint Antoine* e di *Hérodiad* in netta conformità all'associazione, universalmente sposata dai letterati dell'epoca, tra esotismo ed erotismo. E da questa convergenza tra uomo e autore nasce la donna orientale di Flaubert. Falsamente orientale, poiché incarnata contemporaneamente dalla moresca Salammbô, dalla leggendaria Regina di Saba, dalle ebee Hérodiad e Salomé. Tutte eroine identificate nei più usurati *clichés* della donna esotica condensati nell'ellittica autodefinizione della Regina di Saba: «Je ne suis pas une femme, je suis un monde» (Flaubert, 1951, p. 85).

Convergenza di eco letterarie e di esperienze biografiche, restituita da una scrittura sempre più incerta nello sbriciolamento metonimico e sineddoticamente delle descrizioni, la donna orientale di Flaubert traduce l'evoluzione estetica del romanziere, la sua crescente ironia gettata non tanto sul reale (in questo caso l'Oriente), ma sulle capacità della letteratura nella rappresentazione di questo reale. L'esplorazione dell'Oriente e della donna esotica è infatti contemporaneamente l'esplorazione di un processo verbale, narratologico. Esplorazione che attualizza l'incompatibilità tra cose e parole su cui Flaubert s'interroga sin dai tempi di *Madame Bovary*:

[...] comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles (ivi, p. 466).

Se ho a lungo insistito su *Salammbô* e sulla *Tentation* è perché la scrittura di *Hérodiad*, lungi dall'essere un discorso unico e autonomo sull'Oriente, s'inserisce nella continuità dell'esotismo flaubertiano, dove «tout texte remet en cause, redéfinit, le genre dont il ne peut manquer de s'inspirer» (Wetherill, 1982, p. 264). Come ha dimostrato Peter Michael Wetherill, è possibile leggere *Salammbô* alla luce di *Hérodiad* in nome di continui richiami intertestuali che non sono solo diegetici, ma anche e soprattutto stilistici (Wetherill, 1999, p. 108). La portata ironica dell'intertestualità è evidente: la somiglianza tra tutti i romanzi flaubertiani, a cui si aggiunge quella dei manoscritti che li precedono, traduce l'intento dell'autore di fondare l'incomprensibilità dell'Oriente e contemporaneamente di ripensare la letteratura. E il carattere verbalmente inaccessibile della Palestina di *Hérodiad* ben si presta a questo intento. Vediamo perché.

Sulla fonte biblica di *Hérodiad* la critica è unanime: Flaubert si sarebbe ispirato più alla *Vie de Jésus* di Renan, pubblicata nel 1863, che al breve racconto edificante dei Vangeli di Matteo e di Marco. Nella riscrittura storica e critica di Renan infatti Hérodiade è descritta come «violente, ambitieuse, passionnée» (Renan, 1949, p. 153), avversa al giudaismo e alle sue leggi, tutte caratteristiche possedute dall'eroina flaubertiana, mentre Hérode è dipinto come «plus timide que cruel» (ivi, p. 155) e, in generale, piuttosto passivo. L'esitazione iniziale riguardo alla scelta del titolo confermerebbe questa tesi: dopo *La décollation de saint Jean-Baptiste*, Flaubert sceglie *Hérodiad* senza mai pensare al nome di Hérode né di Salomé. Ma è soprattutto l'epistolario a rivelare l'intento non edificante dell'opera:

Après saint Antoine, saint Julien; et ensuite saint Jean-Baptiste; je ne sors pas des saints. Mais pour celui-là je m'arrangerai à ne pas «édifier». L'histoire d'Hérodiad, telle que je la comprends, n'a aucun rapport avec la religion. Ce qui me séduit là-

dedans, c'est la mine officielle d'Hérode (qui est un vrai préfet) et la figure farouche d'Hérodiad, une sorte de Cléopâtre et de Maintenon (*Corr. Co.*, VII, p. 309).

A Flaubert non interessa quindi la storia di Giovanni Battista, ma il ruolo decisivo giocato da Hérodiad nella decapitazione del santo, ruolo ulteriormente rilevato dalla cronologia del racconto, dove l'azione si svolge in sole ventiquattro ore esigendo dall'autore la tecnica dell'ellissi. Come ha osservato Debray-Genette (1988, p. 194): «L'ellipticité du conte, appuyée sur sa théâtralité, est la condition même de sa résonance imaginaire, idéologique et symbolique». In altre parole, è la tecnica dell'ellissi, richiesta dalla struttura del racconto, a minarne la storicità che Flaubert è pronto a sacrificare alla costruzione mitica del testo e del reale. La riduzione della Storia a elemento marginale è elaborata già a partire dai testi preparatori, dove Flaubert afferma che occorre «se passer, autant que possible, d'explications indispensables» (ivi, p. 155).

Inverso è invece il procedimento nella resa degli spazi: dalla topografia obiettiva dei *brouillons* si passa alle descrizioni fortemente focalizzate del testo definitivo, come dimostra in particolare l'*incipit* del racconto. Qui la focalizzazione è addirittura doppia: dopo aver descritto la cittadina di Macheronte con l'impersonalità di uno storico, Flaubert procede a una rotazione del punto di vista affidando a Hérode la prospettiva: «Un matin, avant le jour, le Tétrarque Hérode-Antipas vint s'y accoucher, et regarda»<sup>5</sup> (*Hérodiad*, p. 650). A partire da questo momento, la descrizione perde il suo carattere didattico per farsi simbolo della preoccupazione di Antipas per la minaccia araba. Dopo aver percorso lo spazio con un movimento prima discendente e poi orizzontale, lo sguardo del tetrarca si appunta sull'oggetto del suo timore: «[...] Antipas reconnut ce qu'il craignait d'apercevoir. Des tentes brunes étaient dispersées; des hommes avec des lances circulaient entre les chevaux, et des feux s'éteignant brillaient comme des étincelles à ras du sol. C'étaient les troupes du roi des Arabes» (*ibid.*).

Sin dall'inizio del racconto, siamo di fronte al superamento della descrizione di tipo balzachiano, dove lo spazio è un'apparizione neutra, del tutto indipendente dallo stato d'animo dell'osservatore. Come per i precedenti romanzi di Flaubert, vale il giudizio di Jean Rousset: «Il n'y a pas de réalité objective, toute vision, toute perception est l'illusion propre à chacun, autant des "verres colorés" que des regards» (Rousset, 1962, p. 112). La lacuna topografica che chiude l'orizzonte osservato da Antipas è pertanto giustificata dal timore del prefetto (l'invasione delle truppe arabe) e dalla sua speranza (l'arrivo dei Romani in suo soccorso). Questa scrittura frammentaria anticipa il metodo descrittivo che Philippe Hamon attribuisce ai Nuovi Romanzieri, nei quali il ritratto del personaggio si affida a dettagli detentori di diverse funzioni narrative:

Pour ce type de texte, et pour sa théorie, la description n'est que le lieu d'un déplacement, sous forme de noms de choses, de lieux ou d'objets, de qualifications psychologiques, professionnelles ou caractérielles assignables et attribuables en dernières instances aux personnages. De plus, cette différence d'écriture du sociologique et du psychologique, ces digressions synecdotiques et métonymiques que signale Roman Jakobson (au lieu de parler «directement» de la psychologie de x, ou du caractère de x, ou de la profession de x, on parle de son habit, de son habitat, de ses habitudes) est aussi une information différée: tel «détail» est toujours un indice, indice valant pour les événements ultérieurs du récit, ou indice rappelant un événe-

ment antécédent. Le «détail», lui-même inséré dans une description, est alors un pur procédé anaphorique rétablissant la cohérence du personnage (son passé, son avenir, son inclusion dans classes caractérielles et psychologiques), donc son statut sémantique «unitaire» (Hamon, 1993, pp. 105-6).

Nella descrizione della sala del festino è una similitudine in eccesso a complicare la resa dello spazio: «Elle avait trois nefs, comme une basilique» (*Hérodiad*, p. 668). Per Brunettrère si tratta di un paragone superfluo che non aggiunge nulla alla precisione referenziale. Al contrario, per Raymonde Debray-Genette «basilique» è un termine polivalente su cui si appoggia l'intero edificio del capitolo: letteralmente, precisa la forma della sala; da un punto di vista culturale, rinvia a un edificio greco-latino, ben noto ai latinisti dell'epoca, al fine di destabilizzare le nostre certezze storiografiche; ma in particolare Flaubert ha voluto alludere al passaggio dal paganesimo al cristianesimo giocando sul senso che prenderà la parola in era cristiana, quando i fedeli celebreranno il loro culto nelle basiliche e le trasformeranno in chiese (Debray-Genette, 1998, pp. 126-7).

Si tratta di procedimenti che Flaubert ha già sperimentato nelle sue precedenti opere ambientate in Oriente e con le quali intende condividere l'esotismo degli effetti, come testimonia questo passaggio dell'epistolario: «J'ai peur de retomber dans les effets produits par *Salammbô*, car mes personnages sont de la même race et c'est un peu le même milieu» (*Hérodiad*, p. 687).

Accostando i personaggi e l'ambiente del "romanzo cartaginese" alla materia diegetica di un racconto ambientato in Medio Oriente, Flaubert conferma la presenza in entrambi i testi del presupposto estetico volto a fare dell'Oriente mitico il principio stesso dell'opera. Senza spingerci fino a postulare la stagnazione della scrittura flaubertiana, prendiamo con grano di sale la confessione di Flaubert: durante la gestazione di *Hérodiad*, l'autore cerca (e non teme) l'esotismo di *Salammbô* avvalendosi di un approccio romanzesco e non storico. Personaggi e ambiente rimandano infatti a quella paccottiglia orientale che se da un lato destabilizza le nostre certezze spazio-temporali, dall'altro rafforza l'unità romanzesca. Come ha osservato Debray-Genette, «*Hérodiad* emprunte au mythe sa clarté narrative en même temps que son obscurité interprétative» (Debray-Genette, 1998, p. 201).

Come i personaggi di *Salammbô*, quelli di *Hérodiad* nascono dalla confluenza di *clichés* esotici e di infiltrazioni moderniste che li privano di qualsiasi statuto storico. Il primo dialogo, ad esempio, tra Hérodiad e Antipas presenta tutta la volgarità borghese del dibattito familiare e nel contempo rivela due personaggi ossessionati dal passato, eredi dell'ignavia di Frédéric e di Deslauriers: «"J'ai pris un bon soutien, en entrant dans ta famille! – Elle vaut la tienne!"», dit simplement le Tétrarque. Hérodiad sentit bouillonner dans ses veines le sang des prêtres et des rois ses aïeux» (*Hérodiad*, p. 655).

Questi rimproveri sordidi, degni degli screzi domestici più banali, allontanano i personaggi dal loro contesto avvicinandoli all'ambiente medio borghese del romanzo intimo del primo Ottocento e tradiscono così lo sguardo ironico gettato da Flaubert su comportamenti che egli ritiene universali ed eterni. La Giudea del I secolo diventa così una variante della Parigi del Secondo impero. Ma è soprattutto negli alterchi inseriti nella scena del banchetto che torna il tema del silenzio in cui Wetherill ha visto un esempio di continuità diegetica dei *Trois contes*. Lo scontro verbale tra farisei e sadducei degenera infatti in una serie di dispute inarticolate che

se da un lato rimandano ai problemi razziali di Gerusalemme attestati da Renan, dall'altro alludono alla crisi moderna del linguaggio avvertita da Flaubert sin dai tempi di *Madame Bovary* (Flaubert, 1988, pp. 128-42). Inoltre, la presenza d'eco di altri testi di Flaubert indebolisce ulteriormente la coerenza storica della scena, dove la scrittura trova effetti allucinatori già sperimentati nei banchetti di *Salammô* e della *Tentation*: «Plusieurs causaient debout, au milieu de la salle; et la vapeur des haleines avec les fumées des candélabres faisait un brouillard dans l'air» (*Hérodiad*, p. 673).

Come nei romanzi esotici precedenti, Flaubert avvolge il festino in una nuvola che di per sé suggerisce l'eccesso della scena togliendole ogni verosimiglianza. Lo spazio appare così alienato dall'azione narrativa al punto da proporsi come uno spettacolo o una visione avvolti nel mistero (Neiland, 2001, pp. 34-5). *Topos* ricorrente nella scrittura flaubertiana, costantemente associato alla bestialità del comportamento umano in cui Flaubert constata un'avvilente continuità tra passato e presente, la scena del banchetto trova in *Hérodiad* effetti di ferocia senza precedenti. La disumanizzazione dei personaggi riposa inizialmente su un linguaggio metaforico: i farisei hanno «l'air de bouledogues» (*Hérodiad*, p. 673); *Hérodiad* «ressemblait à Cybèle à côté de ses lions» (*Hérodiad*, p. 674). In seguito Flaubert paragona la violenza animale alla rabbia umana: *Hérodiad* «se cassa les ongles au grillage de la tribune, et les deux lions sculptés semblaient mordre ses épaules et rugir comme elle» (*Hérodiad*, p. 677). Come si evince dai *brouillons*, lo scopo di questa crescente disumanizzazione dei personaggi è infestare di violenza la scena affinché diventi teatro di azioni cruente: «[...] la dispute s'échauffe la fête devient (sombre) farouche»<sup>6</sup>. Per motivare la paura di Vitellius, Flaubert aggiunge negli abbozzi: «assassinats pendant les festins»<sup>7</sup>. Il trattamento di questo *topos*, erede di una ricca tradizione classica e religiosa, rivisitato nel Cinquecento da Rabelais e nell'Ottocento da Balzac, è quindi singolare: lungi dall'incoraggiare il dialogo e la convivenza pacifica, il banchetto in Flaubert rinvia alle costanti di una natura umana bloccata nel mondo dell'inarticolato e spesso impaziente di infliggere la mutilazione.

### *La donna fatale come strumento di esplorazione testuale*

Ancora una volta la continuità diegetica e stilistica dell'esotismo flaubertiano forgia una verità tutta testuale che, volente o nolente, ironizza sulla realtà extraletteraria identificata dalla letteratura romantica in un Oriente mitico ridotto, il più delle volte, ad harem dell'Occidente (Yee, 2000, pp. 38-9). A questo proposito, è bene ricordare che nella rielaborazione tematica e stilistica della donna orientale Flaubert non è un esponente isolato nel panorama letterario del suo tempo. Prima e dopo di lui autori illustri come Baudelaire, Mallarmé, Huysmans, Wilde e Apollinaire, sensibili alla crisi della letteratura avvertita in quegli anni, si cimentano nel tentativo di adattare il tema della donna orientale all'esplorazione del testo. E l'abbondanza di queste risonanze è tale che, in epoca decadente e simbolista, il tema di Salomé diventerà un mito (Marchal, 2005, pp. 7-13). Non che questa esotica icona abbia aspettato l'Ottocento per fare la sua apparizione in ambito estetico: corteggiata, in ordine cronologico, dalla letteratura latina decadente, ospitata nella biblioteca di Des Esseintes, dall'arte figurativa medioevale e da quella rinascimentale, dove spesso la si confonde con *Hérodiade*, Salomé subisce un'attenzione e un trattamento senza precedenti a partire

dagli anni Quaranta del XIX secolo, quando, con la *Atta Troll* di Heinrich Heine, perde ogni semantica storica e politica per farsi paradigma della donna fatale e spietata (Decaudin, 1967, p. 170). Bram Dijkstra ha spiegato la fortuna pittorica e letteraria di questo mito con il diffondersi nella Francia *fin de siècle* di una misoginia pseudo-scientifica, di nascente antisemitismo e di disprezzo per le razze inferiori (ma pericolose) di cui le donne fanno naturalmente parte (Dijkstra, 1986). Per Helena Shillony bisogna aggiungere a tutto questo il diffondersi della prostituzione nella Parigi dell'epoca e un conseguente cambiamento nella visione maschile della *femme entretenue* che da vittima diventa una nemica (Shillony, 2004, p. 74).

In *Hérodiad*, Storia e mito, documentazione e finzione confluiscono nel valore testuale e tematico della donna fatale che Flaubert non identifica in Salomé, ma in sua madre Hérodiad. La presa di distanza dall'approccio tradizionale si evince infatti già dal titolo, ma è soprattutto la *mise en texte*, il dispositivo enunciativo ambiguo a rendere incerta la lettura dei *clichés* esotici. Nei vari e frammentari ritratti di madre e figlia, Flaubert si serve di una scrittura lacunosa volta a rafforzare il carattere soggettivo della focalizzazione e nel contempo a conferire unità all'azione narrativa: è infatti Hérode a detenere il punto di vista nel momento in cui Hérodiad tenta vanamente di sedurlo. Al Tetrarca Hérodiad appare dotata di una bellezza esotica ormai stagionata: senza ornamenti, in cui l'immaginario maschile identifica la femminilità orientale, ha «des plis» (*Hérodiad*, p. 653) sulla fronte; Salomé, al contrario, si scompone ai suoi occhi nella freschezza di ogni singolo dettaglio, come la vita sottile o il braccio nudo, «un bras jeune, charmant et comme tourné dans l'ivoire par Polyclète» (*Hérodiad*, p. 668). L'unità narrativa riposa appunto su questa opposizione percepita da Hérode: Hérodiad, non essendo più capace di sedurre essa stessa il Tetrarca, deve ricorrere alla figlia di cui fa un oggetto puramente erotico. Questo spiega il valore tematico della frammentazione del ritratto di Salomé ridotta a un corpo seducente visto attraverso lo sguardo concupiscente di Antipas. Flaubert affronta qui il tema della giovinezza come *conditio sine qua non* della seduzione femminile il cui effetto si fa devastante laddove la donna, oltre a essere giovane è esotica, vale a dire estranea all'universo muliebre occidentale, dove una sempre più rigida morale borghese impone abiti castigati alle donne oneste lasciando alle «grandes horizontales» la libertà di scoprirsi. Il riferimento alla realtà parigina della prostituzione si stempera nel commento d'autore che precede la danza di Salomé per rivelarne la funzione drammatica voluta da Hérodiad, la quale non ha esitato a servirsi del corpo della figlia pur di perseguire il suo obiettivo di seduzione (*Hérodiad*, p. 675). La degradazione di questa figura materna che intima alla figlia di prostituirsi è completa nel momento in cui Hérodiad richiama Salomé con un semplice schioccare di dita per ordinarle cosa chiedere al Tetrarca. Ridotta così a un corpo addestrato a provocare il desiderio maschile, incapace di accedere al più elementare pensiero, Salomé accoglie i più usurati *clichés* della femminilità orientale senza tempo e contemporaneamente uno dei concetti esistenziali più frequentati da Flaubert: la fusione/confusione tra donna ideale e meretrice in un'epoca in cui l'esaltazione della donna-angelo ha fatto della prostituzione un'esigenza sociale. Ed è la scrittura a conferire una funzione di rappresentatività totalizzante al personaggio di Salomé attraverso il capolavoro descrittivo della sua danza.

La critica ha a lungo insistito sulla matrice autobiografica di questa descrizione, chiamando in causa le ripetute esperienze mercenarie avute dal giovane Flaubert con la danzatrice di Esneh, Kuchuk Anem e con quella di Assouan, Azizeh. Senza

mai contestare questa teoria, Luca Pietromarchi ha però dimostrato come l'incontro con Kuchuk costituisca la conferma di un'ossessione che Flaubert condivideva già con i suoi contemporanei prima del viaggio in Egitto: la piatta associazione tra esotismo ed erotismo, tra Oriente e sessualità, tra amore e semplice contatto di due tessuti. Nella danza di Kuchuk, il viaggiatore riconosce il continuarsi di una lezione di grazia addirittura ellenistica: «J'ai vu cette danse sur des vases grecs» (Du Camp, 1972, p. 88). In altre parole, prima di osservare la danza di Kuchuk, Flaubert è già convinto dell'immutabilità dello spazio e della storia orientali, dell'impotenza della parola di fronte a una realtà che, come il destinatario dei richiami gestuali di Salomé, «s'enfuyait toujours» (*Hérodiad*, p. 675). A riprova di questa tesi è sufficiente citare il magistrale lavoro genetico di Mary Neiland, la quale ha individuato nella danza di Salomé dettagli testuali della *Tentation* del 1849 e di altri romanzi flaubertiani (Neiland, 2001, pp. 139-40). Alla consultazione degli appunti di viaggio relativi all'evocazione della danza di Kuchuk contrapposta a quella di Azizeh vanno quindi aggiunti svariati richiami intertestuali al fine di cogliere la natura composita e polisemica di una danza autenticamente letteraria, vale a dire indissociabile dal discorso che la veicola. Nella *Tentation* del 1849, testo scritto di getto alla vigilia del viaggio in Egitto, si condensa tutta la cieca adesione del giovane Flaubert all'*imagerie* esotica nell'allineamento di temi e figure metonimici di un Oriente che Pierre-Marc de Biasi ha definito mitico per la presenza di paesaggi emblematici dell'infinito, ma anche e soprattutto femminile per la fusione tra esotismo ed erotismo (Flaubert, 1991, p. 22). Largo spazio è dato dall'autore della prima *Tentation* al ruolo della Luxure, ma soprattutto a quello delle «trois filles»: Adultère, Fornication e Immondicité, le tre figlie della personificazione del peccato di lussuria, circondano il santo per tentarlo verbalmente attraverso tre distinti monologhi<sup>8</sup>. Ebbene, la danza di Salomé recupera le immagini e le associazioni esplicitamente elaborate durante i monologhi delle «trois filles» all'interno di un'unica sequenza narrativa scandita da tre passaggi distinti che corrispondono alle tre diverse *psychologies* citate negli abbozzi. Qui Flaubert stabilisce che deve esserci una «psych différente & progress à chaque danse»<sup>9</sup>. Inizialmente Salomé, con un movimento di piedi che ricorda la danza di Azizeh, è definita «plus légère qu'un papillon» (*Hérodiad*, p. 675), con un implicito riferimento al monologo di Adultère (*La tentation I*, p. 428)<sup>10</sup> e all'armonica sensualità di Kuchuk. Il languore voluttuoso del secondo movimento, annunciato dai «sons funèbres de la gingras» (*Hérodiad*, p. 675) accoglie invece la confluenza di misticismo e sensualità che richiama in particolare le parole di Fornication (*La tentation I*, p. 429) e, più in generale, la religiosità kitsch di Emma e Salammbô. Nel terzo movimento, immagini di disordine riflettono la lascivia selvaggia di Immondicité e della danza di Azizeh, entrambe a suo tempo associate a una sensualità depravata. Nel momento in cui Salomé si piega «en écartant les jambes» (*Hérodiad*, p. 676) ricordando «les cuisses écartées» (*La tentation I*, p. 429) di Immondicité, lo scopo della sua danza è raggiunto: il desiderio di Antipas, ulteriormente accresciuto da quello degli altri spettatori, è stato suscitato fino a rendersi irresistibile. Flaubert interrompe a questo punto la descrizione della danza di Salomé per passare a evocarne gli effetti ispirandosi stavolta non più ai fantasmi condivisi con i suoi contemporanei, ma ai ricordi di viaggio e, in particolare, alle contorsioni di Azizeh con il loro «effet de décapitement effrayant» (Flaubert, 1991, p. 295). L'esito dell'esibizione di Salomé rientra così nella struttura circolare del racconto, sia essa tematica che stilistica. Come ha dimostrato Debray-Genette (1988, pp. 195-6) assistiamo, nell'*excipit*, a una

brusca inversione dello spazio testuale che inizialmente abbiamo visto affidato al punto di vista di Hérode. È infatti Hérodiad, durante la sequenza della danza di Salomé, a dirigere lo spettacolo dall'alto della sua tribuna d'oro per poi reclamarne il prezzo, evidenziando così il suo ruolo di protagonista e quello di semplice esecutrice della figlia. Il suo complotto, basato sulla consapevolezza dell'ascendente esercitato sull'immaginario maschile da una studiata seduzione femminile, ha come risultato la decapitazione del Battista posta, sin dall'inizio, in relazione all'annichilimento del Tetrarca. La degradazione di questo personaggio, di cui Flaubert aveva sposato inizialmente il punto di vista unicamente per annunciare la sua totale estraneità al piano ordito dalla moglie, è completa nel momento in cui «les mains contre ses tempes» (*Hérodiad*, p. 678) osserva la testa mozzata di Giovanni Battista richiamando la nostra attenzione sulla prima allusione dell'autore all'opera: «La vacherie d'Hérode pour Hérodiad m'excite» (*Corr. Co.*, VII, p. 296). Impossibile, come ha osservato Rosa Maria Palermo Di Stefano, non vedere in questo gesto del Tetrarca, la «vacherie» *tout court* del personaggio (Bonaccorso, 1991, p. XCI). Questi si pone così come il prototipo dell'uomo ottocentesco terrorizzato dalla donna sessualmente attraente, prototipo peraltro molto battuto dagli autori dell'epoca, i quali, da Huysmans a Proust, sostituiscono la figura della cortigiana virtuosa vittima del destino con quella della calcolatrice *femme entretenue*, portatrice di sofferenze, se non di morte, per i suoi amanti. L'epilogo del racconto rivela quindi la circolarità tematica e stilistica tessuta da Flaubert attorno al «pour qu'il croisse, il faut que je diminue» (*Hérodiad*, p. 651) di Iaokanan: l'ineluttabilità («il faut que je diminue») si rivela la chiave di lettura dell'opera, dove ogni personaggio, e non solo Salomé, risulta né più né meno che un semplice strumento posto al servizio dell'esplorazione del romanzo e del romanzesco. E chi più di tutti riflette il parallelismo tematico dello scritto e dell'umano è proprio Hérodiad, senza il cui irrefrenabile appetito di potere, da cui nasce il bisogno di sopprimere il Battista, non avremmo avuto l'esecuzione di Iaokanan e la successiva diffusione della parola del Messia a cui corrisponde, al di là della diegesi, l'imperativo estetico di Flaubert: la scomparsa dell'autore dalla propria opera. Affinché la Giudea di Hérode non varchi mai le frontiere del testo e i personaggi rinvino tutti all'attività di cui sono la manifestazione essenziale e ironica: l'Arte.

### Note

1. *Grand dictionnaire universel du XIX siècle*, Larousse, Paris 1867, p. 1463.
2. *Dictionnaire de la langue française*, Littré, Paris 1868, p. 4334.
3. *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris 1992.
4. Per la corrispondenza di Flaubert si fa riferimento alle edizioni Gallimard (Flaubert, 1973-98) e Conard (Flaubert, 1926-33), abbreviate d'ora in avanti rispettivamente in *Corr.* e in *Corr. Co.*, seguite dal numero del volume e da quello della pagina.
5. Le citazioni di *Hérodiad* sono tutte tratte dall'edizione *Œuvres* curata da A. Thibaudet e R. Dumesnil (Flaubert, 1951). Tutti i rimandi a tale edizione saranno abbreviati d'ora in avanti in *Hérodiad*.
6. Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises, *Nafr.* 23663, f. 734v. Ogni riferimento a questo dossier genetico è abbreviato in *Nafr.*
7. *Nafr.* 23663, f. 740.
8. Tre donne figurano nell'omonimo quadro di Bruegel. Per un'analisi delle fonti di questi personaggi, cfr. Kim (1990, pp. 362-71).

9. *Nafr.* 23663, f. 713v. «Psych» è un'abbreviazione di *psychologie* e «progress» un'abbreviazione di *progression*.

10. I riferimenti alla *Tentation* del 1849, abbreviati d'ora in avanti in *La tentation 1*, sono tratti dall'edizione *Œuvres complètes* curata da B. Masson (Flaubert, 1964).

### Bibliografia

- AA.VV. (1983), *Travail de Flaubert*, Seuil, Paris.
- AA.VV. (1984), *Flaubert e il pensiero del suo secolo. Atti del convegno internazionale*, Messina.
- AFFERGAN F. (1987), *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, PUF, Paris.
- AMOSSY R., ROSEN H. (1982), *Les discours du cliché*, Sedes, Paris.
- BERTY V. (2001), *Littérature et voyage*, L'Harmattan, Paris.
- BHABHA K. H. (2001), *I luoghi della cultura*, trad. it., Meltemi, Roma.
- BONACCORSO G. (1991), *Corpus flaubertianum*, vol. 1, *Hérodiad*, Nizet, Paris.
- CHESEX J. (1991), *Flaubert ou le désert en abîme*, Grasset, Paris.
- COUPRIE A. (1986), *Voyage et exotisme au XIX siècle. Thèmes et questions d'ensemble*, Paris, Hatier.
- CULLER J. (1974), *Flaubert, the Uses of Uncertainty*, Paul Elek, London.
- CZYBA L. (1983), *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- DEBRAY-GENETTE R. (1988), *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Seuil, Paris.
- DECAUDIN M. (1967), *Un mythe fin de siècle: Salomé*, in "Comparative literature studies", 4, pp. 109-17.
- DIJKSTRA B. (1986), *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in "fin de siècle" Culture*, Oxford University Press, Oxford.
- DOUCHIN J. L. (1984), *La vie érotique de Flaubert*, Carrère, Paris.
- DU CAMP M. (1972), *Voyage en Orient*, a cura di G. Bonaccorso, Peloritana Editrice, Messina.
- DU MARSAIS C. C. (1977), *Traité des tropes*, Nouveau Commerce, Paris.
- FLAUBERT G. (1926-33), *Correspondance*, Conard, Paris (9 voll.).
- ID. (1951), *Hérodiad*, in Id., *Œuvres*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Gallimard, Paris, vol. II.
- ID. (1964), *La tentation de saint Antoine, version de 1849*, in Id., *Œuvres complètes*, textes présentés par B. Masson, Seuil, Paris.
- ID. (1973-98), *Correspondance*, édition établie et annotée par J. Bruneau, Gallimard, Paris (4 voll.).
- ID. (1991), *Voyage en Egypte*, édité par Pierre Marc de Biasi, Bernard Grasset, Paris.
- HAMON P. (1993), *Du descriptif*, Hachette, Paris.
- ID. (1996), *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris.
- JOURDA P. (1970), *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, Slatkine Reprints, Genève.
- KIM Y.-E. (1990), «*La tentation de saint Antoine*», *version de 1849: genèse et structure*, Kangweon University Press, Chuncheon.
- MARCHAL B. (2005), *Salomé entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Corti, Paris.
- MELTZER F. (1987), *Salomé and the Dance of Writing. Portraits of Mimesis in Literature*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- NEILAND M. (2001), «*Les tentations de saint Antoine*» and *Flaubert's Fiction: A Creative Dynamic*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta.
- PIETROMARCHI L. (1990), *L'illusion orientale. Gustave Flaubert e l'esotismo romantico (1836-1851)*, Guerini, Milano.

- PAZ M. (1976), *La carne, la morte il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze.
- RENAN J. E. (1949), *Vie de Jésus*, in Id., *Œuvres complètes*, Calmann-Lévy, Paris, vol. IV.
- ROUSSET J. (1962), *Forme et signification*, Corti, Paris.
- SAID E. W. (2003), *Orientalism*, Penguin Books, Harmondsworth.
- SEGALEN V. (1978), *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Fata Morgana, Paris.
- SHILLONY H. (2004), *Helena, Hérodiade, Salomé, Judith: figures emblématiques de la peur de la femme dans la seconde moitié du XIX siècle*, in "Travaux de littérature", XVII, pp. 69-79.
- SIBLOT P. (1985), *Orient de l'Occident*, in AA.VV., *Exotisme et création, Actes du colloque de Lyon*, L'Hermès, Lyon.
- WETHERILL P. M. (1982), *Flaubert, la dimension du texte*, Manchester University Press, Manchester.
- ID. (éd.) (1988), *Trois Contes*, Garnier, Paris.
- ID. (1999), *Le discours de l'histoire*, in AA.VV., *Salammbô de Flaubert: histoire, fiction*, Champion, Paris.
- YEE J. (2000), *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, L'Harmattan, Paris.
- ZAGONA H. G. (1990), *The Legend of Salomé and the Principle of Art for Art's Sake*, Minard, Paris.