



Laboratorio critico 2012, 2 (2), pp. 1-9

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

«[C]e mal d'être deux»

Il Fauno a Colono di Mallarmé

Massimo Blanco

Sapienza - Università di Roma

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

Leur incarnat léger qu'il voltige dans l'air  
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève  
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais  
Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais  
Pour triomphe la faute idéale de roses.  
Réfléchissons..<sup>1</sup>

L'incipit dell'*Après-midi d'un Faune*, nell'ultima versione, quella del 1876, cerca di cogliere una scena in rapida mutazione. Vi si delinea il simultaneo dipanarsi di due processi che, quasi a volersi annullare reciprocamente, si sviluppano in direzioni opposte l'uno rispetto all'altro. Qualcosa si avvia pertanto a scomparire, la presenza delle ninfe, contrassegnata da un residuo di rossore, e con essa un evento di cui mano a mano si perde traccia, qualcos'altro, al tempo stesso e in linea contraria, tende invece a maturare, a perfezionarsi, a conseguire una certa indiscutibilità, insomma a imporsi contro ogni eventuale dubbio. Sennonché, nel secondo caso, è proprio il dubbio a rafforzarsi ai danni della traccia di due fanciulle troppo presto fuggite via dal luogo in cui si trova il Fauno, o forse riassorbite da un'atmosfera che parrebbe aver regalato loro una fugace densità, come se l'aria si fosse per breve tempo fatta opaca e vivente in prossimità di una parte del campo visivo del personaggio.

Il rapido dissiparsi di quel rossore mette così in luce ciò che di concreto si può vedere nel contesto: un orizzonte di boschi. I due processi risultano ben distinti, l'uno attivo e inefficace, l'altro passivamente recettivo: perpetuare, per propria volontà, alquanto d'inconsistente / constatare il prolungarsi fisico, tangibile, del dubbio; (al dubbio si adatta una metafora in certo senso regressiva; esso è un "amas de

nuit ancienne"). Ora, al di là delle discrepanze tra una presa soggettiva e una oggettiva su quanto si osserva, dove le cose si dividono in modo rigido tra opinabile e necessario, tra *doxa* e referenza, il dubbio appare in una veste concreta che sorprende, nella fattispecie come il margine in progressiva rarefazione di un densissimo intrico vegetale. La metafora notturna legata al dubbio su ciò che si è vissuto gode infatti di un'innegabile evidenza grazie alla vegetazione osservata in lontananza che le dà corpo.

Cosicché il Fauno ha di fronte a sé una sorta di sfondo ultimo della propria visione, rappresentato, come già si è detto, da una barriera di boschi lontani, da un groviglio così saturo di rami da impedire di intuire cosa potrebbe esservi oltre. È peraltro significativo che Mallarmé voglia far coagulare i boschi in una superficie compatta, evitando di attingere alle desuetudini retoriche dell'*épaisseur*, come se così egli volesse sottrarre all'immagine la connotazione romantica della profondità<sup>2</sup>, rimuovere insomma da essa la minaccia di un incavo avvitato nell'ombra).

Tornando all'*incipit*, si tratta dunque di portare ai rispettivi limiti due situazioni tra loro contraddittorie: (1) assicurare *in extremis* una qualche concretezza a una nebbia rossastra (l'"incarnat léger", imponente atmosferica di una pelle irrorata di sangue, che tende a svanire in seguito al sottrarsi di due ninfe dalla stretta ipotetica di un satiro); (2) cogliere il carattere espansivo, via via meno intricato, della propria consapevolezza che un'aria debolmente opaca, prima satura di corpi, non c'è più. Questa concomitanza di progressiva evaporazione della visione e di un non meno graduale assottigliamento perimetrale del dubbio offre, lo si intuisce, un falso contrasto, poiché entrambi i fenomeni passano, con andamento parallelo e a dispetto degli sforzi proclamati dal personaggio, da una concretezza oscillante tra un minimo e un massimo, al vuoto. Quest'ultimo si manifesta rispettivamente nella trasparenza e nella dilatazione sottile dei rami, grazie a cui è possibile scorgere un piano più avanzato rispetto ai boschi già lontani. Si profila in definitiva lo sfaldamento dei piani più vicini all'osservatore a favore di una profondità che appare come una fascia di luce distesa oltre la cortina vegetale all'orizzonte. Dalla presenza massiccia e centrale della materia si passa quindi al vuoto trasparente nel primo caso, nel secondo a un alleggerimento della coltre notturna mediante una ramificazione periferica, una corona di filamenti dove la densità si attenua dotando lo spazio di varchi da cui traspare la luce.

Ora, i due poli del desiderio e del disincanto che articolano lo schema narrativo del poema si incardinano rispettivamente sui *sommeils* e sulla "nuit ancienne" del dubbio, una corrispondenza che conviene tenere a mente. Chi dunque ha visto le ninfe?

<sup>1</sup> Per il testo dell'*Après-midi d'un Faune*, cfr. le pp. 22-25 del vol. I delle *Œuvres complètes* di Mallarmé, "Bibliothèque de la Pléiade", (ed. B. Marchal), Gallimard, Paris 1998. Fondamentale, per una approfondita comprensione del testo, l'esegesi di S. AGOSTI, *Il Fauno di Mallarmé*, Feltrinelli, Milano, 1991.

<sup>2</sup> Cfr. V. DE LAPRADE, *Œuvres poétiques*, A. Lemerre, Paris 1878; vol. I: «Et l'épaisseur des bois s'ouvre devant mes chars» [87]; «Autour, l'herbe est épaisse et les bois sont touffus;» [154].

Un Fauno destatosi dal suo sogno, che si ostina a intravedere il rossore delle fanciulle anche da sveglia, oppure l'aria, a sua volta fitta di sonni, a cui è trasferita la singolare funzione di fungere da schermo permeabile all'immaginazione, come fosse una tavola da cui possono trasparire i desideri umani? Le versioni precedenti del testo presentano anche la variante *encombré*<sup>3</sup> (ingombrata) con riferimento all'aria. In tal caso, il Fauno avrebbe davanti a sé un'atmosfera satura di abbandoni, i cui molti sonni (ma chi dorme nell'aria?) si sarebbero anche rinsertati in un mazzo (*touffe*), quasi a voler graffiare l'aria con i loro steli affiancati (perché mai il sonno richiede il filtro metaforico della vegetazione?). Intanto, a guardare ancora la scena, il vapore *voltige* mentre si va dissipando, senza però impigliarsi nel fitto dei sonni; (le varianti del *voltige* del 1876 recitano anche *embrase* [1865] e *flotte* [1875], indicando così il graduale passaggio dal polo della passione a quello del distacco contemplativo<sup>4</sup>).

All'inverso, il concentrarsi della notte antica in un *amas*, in un cumulo emergente dal fondo, si concede quell'aureola sfilacciata di cui si è detto in precedenza, ossia una pulsazione centrifuga tale da alleggerire la concentrazione di buio fin troppo concreta all'interno di quell'accumulo, e ciò in virtù del contrasto tra i rami e la luce; (il che non è in contraddizione con quanto avviene in *Hérodiade*, dove la luce emana dal buio ponendosi nei suoi confronti come una specie di futuro immateriale contrapposto a un passato denso di materia). La corona filiforme si colloca dunque ai margini della notte del dubbio, si piega intorno a una zona dove oscurità e passato appaiono appiattiti e condensati in superficie.

Si possono trarre alcune ipotesi: il *touffu* (l'idea è quella di linee serrate in un fascio, strette a *bouquet*) si separa dal motivo per così dire *prismatico* dei "maint rameau subtil", su cui si prolunga appunto la notte mentre si asciuga in linee meglio discernibili. Cosicché una struttura di linee regolarmente disoste precede una struttura ancor più libera, verosimilmente e più della prima tendente a diramarsi in un fioccare di angoli. In altri termini, il parallelo e il radiale (*prismatico*) si separano nel momento in cui il primo si associa al non-più-corpo delle ninfe (alla loro sparizione) e il secondo alla successiva intercambiabilità di queste ultime con il mai-corpo dei boschi. Vi è in tutto ciò un chiaro collegamento della scomparsa (del lutto?) con il parallelo e della sopravvivenza (il dilatarsi fuori perimetro della notte-dubbio) con il ramificato-prismatico, di modo che la prima, la scomparsa, richiederebbe uno sfondo di

linee fitte e affiancate, la seconda uno sviluppo periferico dentellato di angoli, con l'assottigliarsi di una massa oscura collocata al centro di ciò che il personaggio vede in lontananza. Un tale meccanismo ricorda di nuovo *Hérodiade*: il dubbio circonda verso l'esterno la "nuit ancienne". O meglio: la *doxa*, con il suo rimbalzo raziocinante, è capace di dare sfogo a una zona di contenimento buia: il passato.

Ancora un supplemento di riflessione. Così come il perdurare di carni arrossate nell'atmosfera diviene sempre più trasparente (i sonni fitti non hanno presa su quel vapore; o forse essi l'hanno generato sognandolo), allo stesso modo l'evaporazione che chiude l'illusione coincide, in ragione della probabile irrealtà dell'incontro con le ninfe, col nero dei boschi, ossia con un elemento dove l'irrevocabile del passato si fa concreto. Con il dissolversi del primo piano, si aiuta lo sfondo a emergere, lo abbiamo detto, sennonché i boschi sono così fitti da non lasciare distinguere gli infiniti rami che contengono; solo sui margini meno densi della vegetazione, infatti, la ramificazione può farsi compenetrare dalla luce retrostante. La trasparenza che si impone al cessare della visione, quando alcun indizio vagamente concreto può ormai alimentarla, ratifica, oltre che l'ovvia assenza di quelle entità irreali, anche una valutazione accessoria, non verificabile in via diretta, e cioè che il nero *amas* derivi dall'intrico dei rami. Ma dove buio e rami raggiungono la massima concentrazione e si profila un buio compatto, l'assenza delle ninfe diventa strategicamente intercambiabile con il non poter distinguere l'intrico vegetale dei boschi.

Ciò che molto probabilmente non è avvenuto si collega quindi a una certezza non subito evidente. Si potrebbe dire che l'affermazione veritiera, la realtà degna di fede (la tesi che "nulla c'è perché nulla c'è mai stato"), necessita di uno sfondo del quale si fa fatica a cogliere la più intima configurazione, sfondo che, mostrandosi lontano e quindi poco accessibile, non permetta di averne una visione distinta, ricca di dettagli. Alla fine, il radiale-prismatico accredita un livello di oggettività sganciato dalla sequenza reale degli eventi; l'illusione, ciò che si crede di aver vissuto, è invisibile almeno quanto il verosimile intrico vegetale celato nei boschi.

Questa biforcazione di irreal e reale, accomunati da un'inaccessibilità che poggia ora sulla trasparenza ora sull'oscurità, però, rilancia il movimento del dubbio. Su uno sfondo *probabilmente* prismatico si deposita non il vuoto, ma la trasparenza dei corpi delle ninfe (che il Fauno le desiderasse è irrilevante ai fini della *prosa*<sup>5</sup> del testo). Celando il radiale nel proprio uniforme *amas*, il buio ha annegato in sé la ricchezza angolare del vegetale; a ciò si somma pertanto l'irrealtà del corpo delle ninfe che, aggranciandosi all'inattualità della notte *antica* accumulata nei

<sup>3</sup> Per le versioni del 1865 (*Le Faune, intermède héroïque*) e del 1875 (*Improvisation d'un Faune*), cfr. il vol. I delle *Œuvres complètes*, cit., pp. 153-162. È ancora importante lo studio del 1948 di G. CONTINI, *Sulla trasformazione dell'Après-midi d'un faune*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 53-67.

<sup>4</sup> Cfr. L. J. AUSTIN, *L'Après-midi d'un Faune de Stéphane Mallarmé: lexique comparé des trois états du poème*, in Id., *Essais sur Mallarmé*, Manchester U.P., 1995, pp. 175-181.

<sup>5</sup> Cfr. A. BADIOU, *Philosophie du faune*, in Id., *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, Paris 1998.

boschi, crea un confronto tra remoto e irreali, salvo veder prevalere il primo sul secondo, l'irrevocabile sulla realtà di un evento inconsistente. Il tentativo di legare l'irrevocabilità alla scomparsa e al dissolvimento dell'illusione fallisce nel momento stesso in cui il remoto, il passato, affluisce in un elemento di grande concretezza: la notte dei boschi.

Se infatti la notte antica traspare dai boschi, come se il cuore dell'immagine fosse il punto di emersione di un passato *revocabile*, l'assenza delle ninfe – la trasparenza dell'aria – rappresenta invece un passato recente della cui revocabilità si è indotti a dubitare. Pertanto è il dubbio sul passato prossimo a regolare il contatto tra un tempo remoto revocabile sotto forma di notte e un passato recente *corporalmente* irrevocabile, fatto di trasparenza sbiadita. Per quanto sembra, il dubbio fornisce i termini di una tensione che andrebbe ristabilita più sul piano della visione che su quello della catalogazione del vissuto personale sul piano della coscienza.

In che senso si può ritenere che le cose stiano così? Proviamo a riassumere la sequenza degli eventi. Al loro svanire, le ninfe si sono lasciate dietro una nebbia rossastra, la traccia della loro reazione venute a contatto con l'aggressività carnale del satiro. I sonni *touffus* (paralleli) non hanno potuto però trattene quei corpi tramite il fitto delle loro linee. Ma perché mai queste ultime avrebbero dovuto o potuto farlo? Occorre riandare indietro nel tempo fino alle prime prove poetiche di Mallarmé. Nella raccolta *Entre quatre murs* (1859-60) pubblicata da H. Mondor nel 1954 (oggi accessibile, con altri testi, nel volume I delle *Œuvres complètes* edita da Marchal alle pp. 167-238), il giovanissimo poeta appronta scenari metaforici e strategie in sintonia con il proprio dolore.

Dapprima, elabora un paesaggio metaforico del lutto: il campo di spighe in cui si annidano rose e pervinche (dal blu di queste ultime, Marie, la sorella morta, avrebbe tratto il colore dei propri occhi: «Dans quel bois rêve ensevelie / La pervinche où tu pris tes yeux?» [236]). Questo plesso vegetale, per l'acerbità letteraria dell'autore, risulta di immediata comprensione: i fiori rossi o blu rischiano di essere falciati assieme alle spighe; il destino non si stanca di assediare la fragilità delle persone amate e ha già mietuto le prime vittime. Trascriviamo di seguito un frammento che può avere valore di paradigma, dove peraltro Mallarmé attribuisce alle spighe una maturità e un'estenuazione che indicano vecchiaia:

N'était pas assez pour ta faux déplorée,  
Dieu, d'avoir moissonné ma sœur, rose égarée  
Dans les épis que l'âge a courbé vers le sol? [204]

Del resto, gli stessi predestinati hanno il sentore che i fiori nel grano serviranno loro da ornamenti nella tomba:

Nous cueillerons les fleurs que cachent les grands blés, / Le soleil, qui les dore, a fait mes pieds ailés, / Et les soir [...] / Nous ferons pour ma tête une couronne blanche... [201]

Dai testi del giovane Mallarmé emergono però altri nuclei metaforici che fanno riferimento non tanto ai fiori nel grano, ma a una qualche connessione delle spighe, strumentale od organica, ossia la *treccia* (capelli) e l'*ala* (talune volte in relazione ai corpi degli angeli, i quali intervengono sul palcoscenico del lutto sia nella fase dei presentimenti, sia in quella della visita dall'oltretomba, altre volte in esplicita connessione con la notte: «[...] l'aile noire et morne dont la nuit, / Sombre corbeau, nous voile» [222]). La treccia e l'ala non vogliono mantenere intatta l'allegoria della *moisson* e della falciatura, poiché esse paiono suggerire delle "soluzioni" per rendere meno vulnerabile il fitto delle spighe, cioè dei modi per allacciare tra loro quelle verticalità slegate, troppo esposte al destino e agli agenti atmosferici.

Cosicché, da un lato, si fa strada (1) un intreccio di ondulazioni, a voler conferire al parallelo un ritmo suscettibile di cucire gli steli affiancati del grano, dall'altro lato, con l'ala (2), si indica il collegarsi delle linee al filo di una curva, in un'onda "a pettine" cui si agganciano appunto le piume, il più delle volte di colore bianco. Ciò avviene, sembra, al fine di creare una cortina di maggiore solidità intorno alle rose e ai fiori blu i quali, a questo punto, si mostrerebbero in fessure meno accessibili o violabili, con l'effetto di attenuare la loro esposizione all'azione falcidiante della morte. Anzi, nella nuova collocazione, quei fiori sono accreditati a brillare come stelle, laddove la comparazione non fa altro che anticipare la prossima apoteosi delle vittime. Eccone qualche esempio:

La rose qui rit sur une tresse blonde,  
[...] Ne doit point se faner demain sur un tombeau!  
[199]

Si je cueillais aux bords des ondes  
Les myosotis isolés  
Pour étoiler ses tresses blondes,  
Comme les bleuets dans les blés! [178]

Le sottolineature descrivono lo scintillare *notturno* delle rose e dei nontiscordardimé, malgrado la già forte luminosità solare nei capelli. Si rafforzerebbe dunque, grazie a tali metafore, la compattezza di una cortina di superficie, nella cui profondità (rimossa, come già visto, dal buio boschivo del *Faune*) trovavano riparo i fiori familiari del giovane studente. Si intuisce insomma che il poeta ha convocato dei fattori capaci di imprimere una correzione meccanica alla fragilità delle spighe, per porre un freno al loro curvarsi per opera del vento, a ciò che altera l'elemento parallelo senza che tuttavia questo, così inclinato, possa arrivare ad alimentare in sé un ritmo che argini il declino e la spossatezza.

Si cerca così di compiere un rituale legato alla coscienza del dolore, di ritardare insomma l'azione del destino in un quadro metaforico che, almeno in una prima versione istintiva e convenzionale, lascia presagire il tragico destino dei fiori isolati nel grano. Ciò contribuisce a ridurre l'*épaisseur* della vegetazione, a "risucchiarla" sul primo piano, magari proprio inducendo le rose a incasellarsi sulle pieghe di una treccia. Si chiarisce meglio la strategia di Mallarmé allorché provvede a dare rilievo più alla cortina *touffue* di spighe che ai fiori in essa nascosti. L'affacciarsi dei fiori tra i capelli intrecciati o tra le piume dell'ala ha per immediata conseguenza il crearsi di una specie di costellazione facciale, con i fiori che cospargono i capelli di richiami ridenti di luce:

Je la vis sous un roc blême  
Qui sortait du bain:  
Dessous ses tresses d'ébène,  
Noires ailes de corbeau,  
Brillait un œil aussi beau  
Que la lune pleine! [190]

Altro obiettivo del condizionamento ritmico della *moisson* è di dilatare artificialmente l'intervallo tra la vita e la morte (o, se si vuole, tra la fragilità e il destino) in rapporto a una tragedia che si è già consumata. Ecco come Mallarmé si impegna a conseguire un tale effetto. Dal lato dei fiori tra le spighe, sul piano cioè dei punti di colore più intensi e sporadici nella *moisson*, è utile notare come, nelle prime prove del poeta, fiori e rami si sovrappongono all'azzurro diurno, sicché, in taluni casi, danno l'impressione di assorbire il colore del fondo su cui si stagliano; («On la verra passer comme une ombre d'azur / Et le matin la fleur sera d'un bleu plus pur!» [203]).

Ciò è possibile in virtù di un accumularsi in avanti di livelli indipendenti, con piani che si sovrappongono verso il lontano. Grazie alla permeabilità reciproca di quegli strati, i filamenti vegetali assimilano il colore del cielo, che attraverso di loro si mostra capace di persistere anche nell'oscurità. Fenomeno di certo non insolito nel Mallarmé più maturo (cfr. *La chevelure vol d'une flamme*), ma, appunto, di precoce concepimento: «Dans la nuit fais briller de ce jour les lueurs!» [175].

L'azur se rit dans la ramure  
Egayant les branches de houx [177-178]

L'astre brillait dans les branches bleuâtres [192]

E non solo i rami assorbono l'azzurro, ma anche le vesti e le ali degli angeli, diligenti amministratori dei predestinati e dei trapassati che tornano a visitare i vivi:

Anges à la robe d'azur [170]

[...] une aile s'azure, au souffle de la mort,  
Pour prendre son essor! [216]

Al contrario del *Faune*, dove il motivo prismatico risulta occultato al centro dei boschi ma visibile in periferia (cfr. *supra*), nelle poesie giovanili le tracce organiche, la ramificazione e il pettine delle ali, riescono a "prosciugare" il loro sfondo uniforme e a esporsi nella loro essenzialità "lineare". Nell'*Après-midi*, invece, l'assottigliarsi dei rami sopra i boschi lascia trasparire un chiarore retrostante in una sola parte dell'immagine. Ponendosi in contrasto con un piano di luce più avanzato, l'intrico di rami riesce solo lì a farsi tangibile – visibile – il che accredita un meccanismo di illimpidimento della visione dovuto al porsi dei piani in una reciproca trasparenza, allo scalarsi e sovrapporsi di livelli di contrasto, i quali si combinano in ragione del loro spessore modesto, appiattiti l'uno sull'altro, mentre ciascuno reca motivi diagrammatici indipendenti ma tra loro combinabili<sup>6</sup>. Perché dunque nel *Faune* lo sfondo non viene prosciugato dai diagrammi vegetali?

I versi giovanili di Mallarmé non prevedono ancora lo sfasamento o la traslazione di un elemento occultato al centro su un mezzo di contrasto periferico che faccia cogliere la tipologia lineare di ciò che si trova all'interno, dove, giova forse ripeterlo, sfondo e linea si confondono nell'"amas de nuit antique" dei boschi. Vi si profila l'intercambiabilità di colore lineare e colore diffuso, di articolazione e sfondo. Se i rami si colorano di azzurro, lo sfondo sembra farsi trasparente, come se svuotandosi favorisse la circolazione dell'azzurro sulle linee vive della vegetazione. Qualcosa però ha subito una profonda mutazione: rami e ali azzurre contrastano ormai con la trasparenza o con la notte, con un fondo senza colore, di modo che si recupera la profondità sul filo di tale contrasto, ossia in rapporto alla rimozione del fondo.

Nella produzione giovanile di Mallarmé, il rapporto linea/sfondo è sottoposto a un radicale avvicendamento; uno dei due termini, la linea, è portato a prevalere sull'altro. Infine, allorché le linee si colorano di blu, si può parlare di dilazione del destino, poiché, quando la cortina di parallele (il *touffu*) si fa contagiare da elementi ondulati e prismatici si può ritenere che il blu si sia come sciolto per percorrere le variazioni (i simboli di morte erano rose, per vinche e nontiscordardimé), con la qual cosa si ottiene di distogliere l'attenzione dai fiori che si annidano nella *moisson*, fatti fluire sotto forma di colore su linee dominate dal ritmo; (in questo senso, il blu contagia le piante con la sua fragilità). Gli elementi minacciati e fragili, rossi e blu, sono così liberi di percorrere le vie della vegetazione, incoraggiati a circolare dentro i ritmi forniti alla *moisson* dalla treccia e dall'ala, a sfruttare in conclusione delle strutture concomitanti come vere e proprie vie di

<sup>6</sup> Cfr. la nostra relazione al convegno "Traces du végétal" (Angers; 13-15 Giugno 2012): *Le Nénuphar en littérature entre Romanisme et Symbolisme. Lecture d'un poème en prose de Mallarmé (Le Nénuphar blanc)*, in corso di stampa.

fuga, altrettanti canali che consentono loro di sottrarsi alle forze ostili del destino.

Si arriva così a “spostare” i contrassegni cromatici delle vittime sul più ampio spazio di elementi di cornice, suscettibili appunto di passare inosservati a causa della loro minore importanza e bellezza. Le maglie contagiate da ritmi “consolidanti” potrebbero insomma preservare le creature dal destino, assicurandogli di poter sopravvivere, di prolungare la loro esistenza. Nei rami bluastri, la vita continuerebbe a scorrere, evitando l'immediata identificazione della vittima di cui il destino sembra aver bisogno. Mallarmé cerca in tal modo di ritardare la conclusione tragica, ovvero che quei fiori siano falciati insieme alle spighe, tenta di simulare *ex-post* un “salvataggio”, nel tentativo personale di ritardare la morte, di nascondere la vittima al destino facendola coincidere con un reticolo organico, evitandole di isolarsi nella propria vulnerabilità, una condizione indicata da specifici colori che spiccano per contrasto sulle spighe. Questo ritardo simulato serve evidentemente a graduare l'impatto nocivo della memoria sulla coscienza.

È tempo di tornare all'*Après-midi d'un Faune*. Qui i sonni *touffus*, cioè la cortina non ancora ridisegnata da forze ritmiche o prismatiche, non hanno saputo arrestare o trattenere il rossore nell'aria e si intuisce ora il perché. Quel rosso si raffredda e diventa trasparente. La versione parallela, aritmica, della griglia – la *moisson* – è quindi inefficace nel garantire intatta la corporeità. Nel nero dei boschi, nel cuore del buio, invece, il passato riemerge per sopravvivere; la notte antica, infatti, persiste perché il fitto dei rami è talmente denso che è difficile coglierne le complicazioni, vederne il groviglio salvifico, consentire a quest'ultimo di colorarsi di azzurro, ciò che potrebbe forse avvenire nei margini più esterni dei boschi. Coticché, annegando nell'ombra, la ramificazione sembra sottrarsi al rituale personale di Mallarmé a cui si faceva riferimento in precedenza: l'occultamento della vittima designata, che in un disperato tentativo del superstite di negoziare con il destino, prende a scorrere, sotto forma di colore filiforme, nei rami.

Si dà il caso però che il dissolversi delle ninfe (sparizione di un oggetto di desiderio e non morte di una sorella o di una madre) si consumi in maniera per così dire “assiale”, che cioè si collochi in una zona di eclissi dove ciò che sparisce favorisce la focalizzazione di un buio omogeneo, che deve la propria compattezza, come sappiamo, al fitto dei rami. Ciò che il Fauno desidera, si potrebbe pensare con una qualche malignità, si annida all'interno di un meccanismo di protezione dei propri cari dalla morte. È evidente che in tal modo si stabilisce un rapporto utile, quasi retorico, tra la sparizione e un proliferare di rami impercettibile perché troppo fitto: le ninfe, sparite dall'aria, scompaiono ancora e di nuovo nell'indistinto della vegetazione. Insomma il fon-

do prismatico dei boschi è la superficie su cui dilaga una trasparenza priva di corpi. E mentre si scontrano il revocabile della notte antica e l'irrevocabile del vissuto recente (le ninfe si sono da poco dissolte), il buio assorbe le ninfe.

Una volta approntata la “custodia” di un passato prossimo opinabile, costretto a inserirsi nel groviglio dilatorio della morte sotto forma di trasparenza, di un livello piano incolore, il problema del Fauno diventa quello di promuovere la *resurrezione* di quel passato sfruttando tuttavia una sorta di “veicolo” erotico: se egli saprà ricuperare le ninfe da quel buio, altre figure lì nascoste potrebbero a loro volta riemergere per, dandosi a vedere, riprendere vita. Il desiderio del satiro trasporta più antiche e viscerali “resurrezioni”. Si tratterà ora di ancorare la visione sia alla vita che al corpo.

ou si les femmes dont tu gloses  
Figurent un souhait de tes sens fabuleux!  
Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus  
Et froids, comme une source en pleurs, de la plus  
/chaste:  
Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste  
Comme brise du jour chaude dans ta toison?

Il seguito di congetture del personaggio mostra due ninfe. Dagli occhi della prima, fuoriesce la visione stessa che il Fauno ritiene di aver da poco vissuto: l'illusione dell'incontro e della congiunzione carnale. Il Fauno assiste insomma a una produzione congiunta dei propri sensi e di quelli di una delle ninfe; entrambi proiettano fuori del corpo la visione dei due corpi femminili sul filo di una “source en pleurs” che fuoriesce dagli occhi. L'altra ninfa, intenta a sospirare, potrebbe essere stata una semplice carezza di vento sul proprio corpo villosa. Lacrime e vento, sgorgare d'acqua e aria in movimento, rappresentano due indizi “lineari” del corpo della fanciulle: la verticalità e l'orizzontalità.

Le ninfe sembrano due lembi staccatisi dal corpo del personaggio (uno frontale e l'altro retrostante il proprio corpo), ovvero due sdoppiamenti di un soggetto che davanti a sé esercita la vista e dietro di sé sente. In tal caso, le ninfe sarebbero due incorporazioni femminili del contatto con l'ambiente, curiosamente allineate con la linea del corpo, così da fare pensare che tutti insieme, Fauno e ninfe, si dispongano a mimare coreograficamente l'allegoria giovanile, ovvero la cortina delle spighe *touffues*.

Del resto, che le due ninfe risultino ormai invisibili, lo si capisce dal meccanismo ipotizzato: le due ninfe *sono* il Fauno, due incarnazioni allegoriche che coincidono con gli orientamenti percettivi del satiro, i quali appunto oscillano tra sonorità e concretezza tangibile. Per l'insieme di queste ragioni, le fanciulle risultano assenti, scomparse. Il Fauno, sotto forma di trio inconsapevole, si dedica così al difficile compito di ricordare quanto accaduto. Il singolare coesistere parallelo di figure distribuite tra ritrosia e de-

siderio, quindi, non farebbe che ripristinare la prima fase strutturale delle poesie giovanili, quella della *moisson*, dove le linee si affiancano senza ancora potersi giovare del “cemento” strutturale costituito dall’intreccio ritmico (treccia) o dalla curva prismatica (ala).

Que non! par l’immobile et lasse pamoison  
Suffoquant de chaleurs le matin frais s’il lutte,  
Ne murmure point d’eau que ne verse ma flûte  
Au bosquet arrosé d’accords; et le seul vent  
Hors des deux tuyaux prompt à s’exhaler avant  
Qu’il disperse le son dans une pluie aride,  
C’est, à l’horizon pas remué d’une ride,  
Le visible et serein souffle artificiel  
De l’inspiration, qui regagne le ciel.

Prima di andare avanti nella sua ricostruzione dell’evento recente, però, il Fauno cerca di negare la tesi che le ninfe siano vibrazioni lineari parallele alla propria statura. Esse infatti, per porsi come scollamenti cadenzati del corpo, *devono* potere aver coinciso con una qualche evidenza reale, verificabile. E tuttavia non vi è intorno alcuna sorgente sgorgante (cioè una verticalità che ricada su se stessa), né un vento che spiri (in orizzontale). Questa mancata coincidenza delle ninfe con l’ambiente chiarisce però che i loro corpi sono legati a una sorta di “angolo” dove si incrociano due direzioni ortogonali capaci di *aprire* lo spazio. In altri termini, le ninfe dovrebbero essere fonti di uno scorrere sia verticale che orizzontale, sia in parallelo che in senso ortogonale al corpo del satiro.

Il che invece è negato dalla strofa sopra trascritta, dove il Fauno chiarisce che l’unica “pioggia” sul contesto è quella degli accordi che bagnano il boschetto, un ricadere di suoni aridi (trasparenti), mentre l’aria, in un orizzonte significativamente non smosso da *rides* (cioè privo di rughe, di eventi orizzontali), si limita ad accogliere l’avvitarsi in alto dell’ispirazione, che si presenta come una verticalità singolarmente *visible*. Immobilità, stanchezza e soffocamento inquadrano la stasi verticale della propria identità. Solo il verticale è visibile; l’orizzontale, che si è rivelato infondato, risulta invisibile.

La strofa che segue promette altre interessanti configurazioni:

O bords siciliens d’un calme marécage  
Qu’à l’envi des soleils ma vanité saccage,  
Tacite sous les fleurs d’étincelles,  
CONTEZ  
» *Que je coupais ici les creux roseaux domptés*  
» *Par le talent; quand, sur l’or glauque de lointaines*  
» *Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,*  
» *Ondoie une blancheur animale au repos:*  
» *Et qu’au prélude lent où naissent les pipeaux,*  
» *Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve*  
» *Ou plonge..*  
» *Ou plonge.. Inerte, tout brûle dans l’heure fauve*  
Sans marquer par quel art ensemble détala  
Trop d’hymen souhaité de qui cherche le la:

Alors m’éveillerais-je à la ferveur première,  
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,  
Lys! et l’un de vous tous pour l’ingénuité.

Il satiro invita i bordi di uno stagno a rendere testimonianza di un insieme di azioni da lui svolte e di precise concomitanze all’orizzonte, altrettanti segni che hanno accompagnato il presunto incontro con le ninfe. Le rive dello specchio d’acqua, inerti nella calma, sono di solito soggette al saccheggio del satiro, sempre avido di canne con cui approntare le siringhe per il canto. Depredate dalla vanità del musicista erotomane, i bordi dovranno dunque raccontare: (1) che il Fauno tagliava le canne (*domate* dal talento: l’idea è analoga, forse, al volteggiare del leggero incarnato delle ninfe); (2) che l’operazione di taglio e di loro successivo addomesticamento aveva luogo al di qua di uno sfondo naturale che è descritto con grande precisione.

Il taglio dei *roseaux* si svolgeva infatti nel medesimo momento in cui un gregge si riposa e “ondeggia” di animali accovacciati (l’ondulazione, immobile, richiama la treccia). Schiacciata sull’ultimo limite dello sfondo, un’altra concomitanza: lo stagliarsi di lontane verzure che “dedicano” la loro vigna a delle fontane; (la vegetazione non può appoggiarsi alle fontane se non per un mero contrasto di piani scalati). Cercando di armonizzare l’insieme di piani – o meglio di livelli diagrammatici – che si combinano alla volta dell’ultimo piano che si può distinguere davanti a sé, si può concludere che vi siano due elementi sulla cui relazione rifletteremo a breve: (a) l’ondulazione (le canne *domate* come animali selvatici, cioè sottratte alla verticalità e usate per produrre le proprie modulazioni sonore, morbide e ondulanti; l’ondeggiare degli animali in riposo; il germogliare lento dei *roseaux* che fa da sfondo al volar via o all’immergersi dei cigni nell’acqua, altro richiamo a un ritmo di curve pulsanti sull’acqua) e (b) il motivo prismatico (le vigne sovrapposte alle fontane), che qui appare nella variante più ardita di una *touffe* svasata.

I due motivi sembrano integrarsi in questo senso: entrambi sembrano provenire dal sovrapporsi di almeno due schemi lineari non del tutto identici, come dire che è dalla loro eclissi imperfetta che si possono ricavare i rispettivi archetipi visivi, ossia l’ondulazione e il prisma. Ciò si apparenta, di fatto, alla “produzione” delle ninfe, originatesi forse dal corpo stesso del Fauno, una volta che esso abbia subito gli influssi diagrammatici dello sfondo. Sennonché, ed è qui che proviamo a cogliere la relazione dei due schemi, l’ondulazione rimanda a uno scorrere longitudinale, mentre la *touffe* prismatica si pone come un elemento prevalentemente orientato in verticale, e, per ciò stesso, anche come un correttore meccanico della verticalità a favore dell’obliquo, al pari cioè di un nodo che promette di intersecare, coi suoi lati spioventi, ogni elemento che si presenti asciutto nella propria verticalità o, che è lo stesso,

non relazionato ad altro; (tutto porterebbe anche a un arresto dei ritmi orizzontali prima chiamati in causa). Il seguito, infatti, mostra il Fauno in postura eretta, "droit et seul", mentre su di lui si abbatte dall'alto una luce "antica". Insomma, stando ai dati a cui siamo stati attenti, *antico* suggerisce ora un colore omogeneo (la notte antica), ora l'univocità di una linea verticale, non ancora inclinata, non devianta verso i lati, cioè non in atto di relazionarsi obliquamente ad altri elementi attigui.

Alla fine della strofa, compare il giglio, con cui il Fauno si identifica, una forma che conferma visivamente l'elemento correttore prima rilevato nelle vigne, quello appunto del *bouquet* svasato a cui Mallarmé sembra attribuire la capacità di connettere le parallele, di compattare ritmicamente la cortina posta a protezione dei fiori nel grano delle poesie giovanili. L'insieme di questi elementi porta verso ulteriori riflessioni. Ciò che insomma evolve dal parallelo al prismatico in *Entre quatre murs*, non ha presa nel *Faune*; al contrario, lo sfondo è qui in una posizione di contrasto temporale con la postura verticale del Fauno. Cosicché le ninfe, se fossero state appunto repliche della verticalità del corpo, sono potute esistere solo in concomitanza con uno sfondo dove, come si è visto, prevaleva temporaneamente il binomio ondulazione/prisma, termini dal cui allineamento con il corpo e dalla cui momentanea integrazione prospettica, sarebbe stato possibile conferire spessore a delle figure femminili. O meglio, le ninfe hanno preso corpo nella misura in cui la verticalità del Fauno ha recepito il disturbo di uno sfondo diagrammatico, al tempo stesso ondulatorio e prismatico. Esse hanno per ciò assunto delle caratteristiche corporee e nella fattispecie femminili. Le repliche verticali del Fauno si sono insomma materializzate sul filo di una diffusa inclinazione delle verticalità verso i lati, in senso longitudinale.

Ma subito, nella strofe successiva, si delinea un movimento opposto, addirittura regressivo:

Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité,  
Le baiser, qui tout bas des perfides assure,  
Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure  
Mystérieuse, due à quelque auguste dent;  
Mais, bast! arcane tel élut pour confident  
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue:  
Qui, détournant à soi le trouble de la joue,  
Rêve, dans un solo long que nous amusions  
La beauté d'alentour par des confusions  
Fausses entre elle-même et notre chant crédule;  
Et de faire aussi haut que l'amour se module  
Évanouir du songe ordinaire de dos  
Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,  
Une sonore, vaine et monotone ligne.

Malgrado il dubbio sul recente passato possa risolversi attingendo a tracce vaghe, come ad esempio il recare sulla propria carne l'impronta di un morso, si rinuncia ad approfondire il lato dell'oggettività. Il Fauno si affida al "jonc vaste et jumeau", confidente

di quel mistero, ovvero allo zufolo attraverso cui si incanala il movimento del dubbio e che perciò sembra escludere ogni apporto di realtà. E se il dubbio è prismatico, le canne dello zufolo sono invece parallele. La complicità di illusione e dubbio scorre ora entro canali rigidamente affiancati. In questo modo, lo zufolo diventa un fattore disciplinante che riasorbe le modulazioni lineari provenienti dall'ambiente.

Senonché, la linea sdoppiata del suono appare singolarmente vasta, come se le due canne si allontanassero onde rafforzare la loro "gemellarità", la loro indipendenza congiunta. Il che darebbe luogo a un'ulteriore scena di sdoppiamento, (in precedenza, una tale possibilità appariva repressa a causa della posizione eretta del Fauno). Ora quell'affiancarsi di stature, il vibrare sdoppiante delle canne comincia ad attrarre il rossore della guancia, provvede a chiarire che fuori di quella verticalità non c'è nulla se non delle "confusioni false" tra gli elementi visibili nel contesto e la credenza del satiro che qualcosa gli sia accaduto, ossia il rapimento e lo stupro delle ninfe, fatto che esiste di certo, ma sciolto nel canto.

Con la sua trasparenza, il canto contribuisce ad assorbire prima la vibrazione affiancata delle verticali, poi anche lo scorcio delle sporgenze di corpi di donna – *dos* e *flanc* –, corrispondenti ai due motivi precedenti, ovvero sia l'ondulazione e la svasatura prismatico – con l'effetto di far asciugare ogni oscillazione della gemellarità su un'unica linea ascendente, lungo il filo di "une sonore, vaine et monotone ligne". Si intuisce che quella trasparenza verticalizzata può riempirsi in seguito del rifiorire delle canne dal suolo, e che su tale solco dovrebbe consumarsi la compensazione di rarefatto e concreto, con il suono che andrebbe a colmarsi di nuovo di materia allorché le canne si sollevano dal basso, cadenzando nuovamente lo spazio di tratti affiancati:

Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne  
Syrinx, de refleurrir aux lacs où tu m'attends!  
Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps  
Des déesses; et, par d'idolâtres peintures,  
A leur ombre enlever encore des ceintures:  
Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,  
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,  
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide  
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide  
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.

Nel canto della siringa, il Fauno continuerà a spogliare le Ninfe, a togliere loro ogni spessore laterale (*ceintures*), nella più generale volontà di affilare l'ombra delle fanciulle, di ridurre i corpi femminili a una linea sonora "vana e monotona". E quanto più seguito avrà l'intenzione di asciugare le prominente del corpo nell'assolo semplificatore e censurante del Fauno, tanto più sarà necessario rigonfiare di "SOUVENIRS divers" gli acini vuoti dei grappoli d'uva, che

il personaggio ha privato del loro succo, e che ama guardare frapponendoli tra gli occhi e la luce, fino al tramonto. In questo gesto, oscurità e ramificazione non vanno a confondersi in un nucleo indifferenziato (altro momento, oltre a quello dell'*incipit*, in cui si pone il comporsi di luce e ramificazione), ma si conservano visibili per il contrasto tra la luce e la struttura diaramata del grappolo. L'elemento prismatico, così, è accreditato a riprendere il sopravvento sulla monotonia lineare, priva di spessori laterali, opportunamente congiunto al passato, non quello remotissimo dei "tempi antichi", ma quello più prossimo di ciò che si è appena vissuto.

Ma cosa faceva il Fauno prima che le ninfe sparissero? Ebbene, egli orientava degli sguardi obliqui attraverso una *touffe* protettiva (elemento a prevalenza simmetrica, dove le verticalità si moltiplicano, vibrando all'unisono in linea frontale), quella appunto dei giunchi allineati in cortina ai bordi dello stagno. L'obliquità della vista dura fintanto che la ninfa non si immerge fino in fondo. In quel momento, non è più possibile sfaccettare l'*encolure* orientandovi sguardi taglienti. Alla fine, i capelli entrano a contatto con l'acqua si sciogliono in effetti di luce, e le grida delle ninfe si levano verso il cielo.

Nell'economia modulare del testo, si dovrebbe pensare che lo sguardo del Fauno, con quella sua dotazione di curiosità angolate, stesse operando suture oblique, che insomma egli fosse intento ad applicare una tessitura ritmica sul fitto dei giunchi, accrescendone all'occorrenza la coesione mediante un accanimento ottico cui si delega la capacità di cucire tra loro le verticalità, avvolgendole di proprie intenzioni. In tal caso, lo sguardo desiderante si intrecciava al filo ascendente del corpo femminile. Ma il protocollo lugubre che soggiace all'*Après-midi d'un Faune* – quello proveniente dalle codificazioni metaforiche dell'adolescenza – imponeva la successiva sparizione di una *tige* isolata, e per tale ragione la ninfa non manca d'immergersi nell'acqua nullificante, in uno spargersi di luccichii da cui evapora ogni concretezza.

Non appena la ninfa sparisce dentro lo stagno, il Fauno accorre e così inciampa nei corpi allacciati di due fanciulle. Egli le rapisce e corre a nascondersi con loro in un *massif* di rose col proposito di approfittarne. La scena vede il satiro giacere con le ninfe, mentre le due vergini si dibattono per sfuggirgli, anche strisciando per terra:

- » *Mon œil, trouant les joncs, dardait chaque encolure*
- » *Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure*
- » *Avec un cri de rage au ciel de la forêt;*
- » *Et le splendide bain de cheveux disparaît*
- » *Dans les clartés et les frissons, ô pierreries!*
- » *J'accours; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtres*
- » *De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)*
- » *Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux;*
- » *Je les ravis, sans les désenlacer, et vole*

- » *A ce massif, hai par l'ombrage frivole,*
- » *De roses tarissant tout parfum au soleil,*
- » *Où notre ébat au jour consumé soit pareil.*
- Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
- Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse,
- Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair
- Tressaille! la frayeur secrète de la chair:
- Des pieds de l'inhumaine au cœur de la timide
- Que délaisse à la fois une innocence, humide
- De larmes folles ou de moins tristes vapeurs.

Ora, che significato ha violare due ninfe in un *massif* di rose, se la rosa ha rappresentato per il giovanissimo Mallarmé l'emblema della sorella morta, smarrita tra le spighe ad attendere la morte? Forse la cortina di spighe si è mutata in un incavo blasfemo entro cui si perseguono i propri impulsi senza avere il sentore che, in tale contesto, la protezione proviene dai simboli di una persona morta. Il *massif* di rose, infatti, presiede, inquadra, un atto di istinto e di violenza. Infine, il Fauno descrive in cosa consista la sua colpa, racconta cioè l'origine della sparizione delle fanciulle: l'aver voluto dividere la "touffe échevelé", una metafora dei corpi avvinti nella quale si congiungono parallelo e prismatico.

- » *Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs*
- » *Traîtresses, divisé la touffe échevelée*
- » *De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée;*
- » *Car, à peine j'allais cacher un rire ardent*
- » *Sous les replis heureux d'une seule (gardant*
- » *Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume*
- » *Se teignît à l'émoi de sa sœur qui s'allume,*
- » *La petite, naïve et ne rougissant pas:)*
- » *Que de mes bras, défait par de vagues trépas,*
- » *Cette proie, à jamais ingrate, se délivre*
- » *Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre.*

Il crimine del satiro è consistito in una violazione della gemellarità; cosicché lo spazio incredibilmente ampio tra le canne della siringa (esso era *vaste*) si è infine delineato mostrando un vuoto. Nella siringa, quell'intervallo tinto di rosso sorprende come un presagio o il ricordo di quanto accaduto: il rossore dell'incarnato.

Inoltre le ninfe, tentando di fuggire strisciando, riescono a scomparire sul filo di quello scorrere longitudinale che il testo sembra reprimere, censurare. Il ritmo, assimilabile nel paesaggio a un movimento di progressione orizzontale, sarebbe perciò una forma vorace, capace di inglobare la forma ondulata di un corpo femminile. Divisa la *touffe*, poi, le vergini si liberano dalle braccia del Fauno. Come dire che egli tentava di afferrare una sorta di alter-ego oscillatorio, una vibrazione sdoppiante del proprio corpo e che, avendo abusato di tale possibilità, egli abbia fatto sparire le ninfe riportandole involontariamente alla loro origine nel proprio corpo. Solo con il coincidere tra loro delle ninfe, e se fossero rimaste a distanza, sarebbe stato possibile conservare la presenza di un doppio femminile del proprio corpo.

Il testo di Mallarmé si chiude con un rilancio della caccia erotica, ovvero con l'apparente incompiutezza del satiro dei rapporti prossemici e soggettivi che hanno prodotto l'illusione su cui egli si è interrogato così a lungo. L'inconsapevolezza riguarda il corpo e i suoi movimenti; solo sul piano di quella prossemica teorica, quella che deriva dalle sfasature prospettive tra corpo e ambiente, il Fauno si è fatto attraversare dai ricordi di un'altra persona, dai protocolli poetici dell'adolescenza poetica di Mallarmé.

Tant pis! vers le bonheur d'autres m'entraîneront  
Par leur tresse nouée aux cornes de mon front:  
Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,  
Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure;  
Et notre sang, épris de qui le va saisir,  
Coule pour tout l'essaim éternel du désir.  
A l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte.  
Une fête s'exalte en la feuillée éteinte:  
Etna! c'est parmi toi visité de Vénus  
Sur ta lave posant ses talons ingénus,  
Quand tonne un somme triste ou s'épuise la flamme.  
Je tiens la reine!

O sur châtement.. Non, mais l'âme  
De paroles vacante et ce corps alourdi  
Tard succombent au fier silence de midi:  
Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,  
Sur le sable altéré gisant et comme j'aime  
Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins!

Nell'ultimo verso dell'*Après-midi*, la coppia di ninfe diventa ombra, svanisce sul fondo, entra cioè nella notte antica, va a perdersi nell'intrico dei boschi. Il vulcano siciliano incendia il contesto, colora lo spazio di rosso.

Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins.

Le ninfe muoiono davvero allora nel momento in cui si fanno assorbire da una ramificazione invisibile, dall'ombra vegetale, non certo dai rami bluastri delle poesie giovanili, che illudevano sul poter nascondere le vittime al destino.

La morte dei doppi del Fauno è il ripetersi di una morte già consumata, per questo la notte del bosco è "antica". Nulla risorge da quella compattezza che promette di inghiottire altri corpi, dopo quelli fittizi dell'allegoria. Il Fauno inizia a camminare, decide di avvicinarsi ai *bois*. Il seguito della vicenda si può solo immaginare, ma non potrà essere troppo diverso dall'*explicit* di un moderno "Edipo a Colono", ovvero quello di un accesso fatale al buio dei boschi.