



Laboratorio critico 2012, 4 (2), pp. 1-8

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

## La "morale" nelle linee Mallarmé tra le schiume del naufragio

Massimo Blanco

Sapienza - Università di Roma

A la nue accablante tu  
Basse de basaltes et de laves  
A même les échos esclaves  
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu  
Le sais, écume, mais y baves)  
Suprême une entre les épaves  
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute  
De quelque perdition haute  
Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne  
Avarement aura noyé  
Le flanc enfant d'une sirène.<sup>1</sup>

Si deve riconoscere alla lettura del sonetto "del naufragio" di Mallarmé (1895) effettuata da Agosti<sup>2</sup>, tra i più enigmatici e complessi nel *corpus* del poeta, il merito di aver chiarito gran parte delle difficoltà interpretative del testo<sup>3</sup>. Volendo riassumere qui i criteri e i contenuti di quel saggio, anche allo scopo di fissare nuclei di interesse poco evidenti, utili per sviluppare nuove riflessioni, si può ammettere che il sonetto si organizzi in base alla polarità divisione/mobilità. La divisione riguarda gli assetti topologici nel sonetto: alto/basso, cielo/mare, aria/acqua, macroscenari di un misterioso naufragio; la mobilità compete viceversa a taluni elementi collocati in ma-

<sup>1</sup> Cfr. S. MALLARME, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 44.

<sup>2</sup> Cfr. S. AGOSTI, *Modelli psicanalitici e teoria del testo*, Milano, Feltrinelli, 1987.

<sup>3</sup> È utile riportare l'utile elaborazione della "prosa latente" del sonetto realizzata da Badiou in un noto saggio sul metodo di Mallarmé (cfr. A. BADIOU, *Conditions*, Paris, Seuil, 1992; p. 109): «Quel naufrage a donc englouti jusqu'au mât, voiles arrachées, qui était l'ultime débris d'un navire? L'écume qu'on voit sur la mer, trace de ce désastre, le sait, mais n'en dit rien. La trompe du navire, qui aurait pu nous renseigner, ne s'est pas fait entendre, impuissante, sur ce ciel bas et cette mer sombre, couleur de roche volcanique, qui emprisonne l'écho possible de l'appel de détresse. A moins que, furieux de n'avoir eu aucun navire à faire disparaître, l'abîme (mer et ciel) ait englouti une sirène, dont l'écume blanche ne serait plus que le cheveu.»

niera incongruente nei contesti prima rubricati. In virtù dell'insolita dislocazione di oggetti ed eventi, quegli alvei ontologici inamovibili risultano intercambiabili, non del tutto antitetici come invece ci si aspetterebbe. Essi sono capaci di capovolgersi, di scambiarsi di posto, disponibili a ruotare intorno alla linea che li divide, a riversarsi l'uno nell'altro.

Ciò si verificherebbe in virtù di una soggiacente «logica simmetrica»<sup>4</sup> (Matte Blanco), di un meccanismo dove un principio di «generalizzazione crescente», interessando in parallelo dei termini non conciliabili, procura di attenuarne le diversità facendo leva sui loro tratti in comune. Su questa via, i contrari si mostrano paritetici, tendono a equipararsi malgrado le loro naturali difformità, in stretto rapporto con il prevalere di certi automatismi logici inconsci sulla razionalità e sul pragmatismo cognitivo. Il sogno, lo si intuisce, è il campo elettivo in cui si possono cogliere le strutturazioni reversibili, simmetriche appunto.

Questa erosione delle differenze (o il loro disinesco) si registra sia su scala quantitativa, che a livello qualitativo, attraversando diverse e graduali intensità. In altre parole, l'intercambiabilità può non essere, come nel sogno, incondizionata; talune volte può darsi una fusione incompleta dei termini, portati bensì ad avvicinarsi ma non di necessità ad amalgamarsi senza scarti, conservando in tal caso parte delle loro differenze. Nell'ottica di Matte Blanco esistono pertanto due logiche. La logica asimmetrica, costruita sul principio  $A \neq B$ , sorregge la razionalità da Aristotele in avanti; accanto, si profila una logica alternativa, simmetrica, che, per i freudiani di terza generazione, contraddistingue l'andamento profondo della psiche, dove il rilassarsi delle maglie della razionalità è suscettibile di riaprire i confini tra differenti classi di fenomeni. Agosti ritiene che la logica simmetrica regoli il contaminarsi degli spazi opposti del cielo e del mare nel sonetto del naufragio, suscettibili di legarsi poiché in ciascun ambiente si trovano oggetti o eventi di norma ospitati nello spazio avverso. La lettura risulta convincente poiché gli elementi dislocati in modo contraddittorio sono interconnessi: al variare dell'uno corrisponde in effetti l'adeguamento del termine correlato.

Tra gli elementi su cui si sofferma il critico appaiono la *basse* (una nuvola in alto) e il *flanc* della sirena (con ogni probabilità la forma di una polena, la statua posta sulla prua delle navi). Il primo elemento – la *basse* – è inteso da Agosti come metafora appositiva della nuvola, come un sostantivo che reca il significato di scoglio non affiorante dall'acqua (di primo acchito, si è portati a vedere nel lemma un aggettivo riferito alla nuvola, bassa perché pesante, carica di un'oscurità atmosferica che la rende simile a basalto e lava). Il secondo elemento – il *flanc* della polena – è una sineddoche che indica il corpo della

<sup>4</sup> Cfr. I. MATTE BLANCO, *L'Inconscio come insieme infiniti: saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 2000 (1975).

statua, sommersa in toto a causa del naufragio. Ora, l'abisso esercita sul *flanc* della sirena un'azione irosa e contraddittoria: si accanisce infatti a provocare l'annegamento di un'entità in contatto abituale con l'acqua, e che anzi trova qui il suo mezzo più naturale e vitale, senza cui potrebbe soccombere. Come lo scoglio sospeso in aria, anche la sirena si troverebbe ostaggio di un luogo per lei ostile, specie se si ritiene che essa potrebbe *annegare* nell'acqua. Agosti fa notare che in base a un'accezione speciale del verbo nell'ambito della pesca, *noyer* designa l'azione di affaticare il pesce preso all'amo per estenuarlo prima di estrarlo dall'acqua. Per i motivi esposti, la *basse* e il *flanc* appaiono simmetricamente invertiti, anche perché lì dove appaiono, l'aria è acqua e all'inverso: la *basse* si trova in cielo (lo scoglio non affiora così come la nuvola non tocca terra), il *flanc* nell'onda, più giù della superficie, minacciato di soffocare come se la sirena si trovasse lì esposta all'aria.

All'agonia annunciata della polena si lega inoltre l'abolizione dell'albero maestro della nave, sguarnito di vele senza che della mutilazione si conoscano i motivi o le circostanze (“*mât dévêtu*”), sommerso anch'esso dopo l'affondamento e per ciò non più in condizione di svettare in alto, nell'aria; (l'etimo latino *ab-olesco*, oltre che “abolire, distruggere, cancellare”, fa notare Agosti, significa anche “impedire la crescita”, il che collega la limitazione alla crescita imposta al *mât* con la nuvola quale scoglio incapace di affiorare). Dal momento che quegli elementi non possono toccare la superficie né tantomeno attraversarla, si apre un intervallo<sup>5</sup>, un vuoto a due lembi, una fessura, con la *basse* e il *flanc* che si mantengono al di qua di quel limite, non cessando di tendervi da posizioni capovolte. Tra loro, lo ripetiamo, un abisso piano, un taglio frontale e invalicabile che si allunga ondulando in mezzo alle ubicazioni retrograde dello scoglio e della polena.

Dopo gli oggetti reversibili, Agosti prende in esame la schiuma, e le attribuisce il ruolo di mediatore tra il cielo e il mare. Pur trovandosi nella piega di coalescenza, la schiuma non prende parte al ribaltarsi dei fattori localizzanti. Non può ritenersi pertanto un elemento di cucitura topologica nel senso della logica simmetrica, come sono la *basse* e il *flanc*. È infatti naturale che la schiuma si collochi sul filo dell'acqua, che colori il luogo del naufragio con un solco bianco (“*blanc cheveu*”) dove confluiscono aria e acqua. Non soltanto essa si appiattisce, ma si allunga, si affila, e anzi s'alleggerisce, sottoponendosi a una sorta di cardatura. Ma colpiscono gli atteggiamenti metaforicamente connotati della schiuma: essa bava<sup>6</sup> sul luogo del naufragio e al tempo stesso

si dà uno sviluppo longitudinale, “striscia” in superficie<sup>7</sup>; (*traîne* può significare sia *prolonger* che *ramper*). Se pertanto il compenetrarsi nella schiuma di aria e acqua sembra volto a compensare la difficoltà di un contatto – in verticale – tra la *basse* e il fianco della sirena, per suo tramite si tenta di tenere vicini i contesti capovolti e avversi, come si volesse colmare l'intervallo che li divide. Nelle due occorrenze che registra nel sonetto, la schiuma riempie un vuoto e incrocia l'infruttuosa distanza tra la *basse* e il *flanc*. Proprio perché quelli restano discosti senza toccarsi, la schiuma non incontra ostacoli e scorre spingendosi verso i lati estremi della superficie, persistendo a sporcare la traccia del naufragio, incidendo un tratto candido sull'acqua.

Come se non bastasse, la schiuma – questo il fattore davvero connotante – è *consapevole* del naufragio (“tu / Le sais, écume, mais y bave”), e però, nella prima occorrenza, sbavando, non le riesce di far tesoro di quella consapevolezza; nella seconda, lo abbiamo detto, è un capello bianco che ondula sul mare, dove il candore, se ascritto alla vecchiaia, è un coefficiente simbolico di impotenza e di estenuazione, di ciò che si oppone in modo proverbiale alla tempestività, al discernimento etico e, infine, com'è ovvio, all'eroismo.

Si può anche ritenere che la metafora del capello trattenga un movimento, che congeli in sé uno spostamento, essendo una linea su cui si suppone abbia luogo un transito longitudinale. Non riuscendole di aderire all'acqua, alla schiuma non rimane che sciogliere con uno scatto elastico e istintivo, il che consente al distacco che rende opaca la sua cognizione del naufragio di farsi palese. Il suo strisciare dice di una sorta di mala fede; è insomma evidente che dalla consapevolezza dell'inafasto non discendono adeguati atteggiamenti di compostezza o di contrizione. La schiuma si comporta insomma in maniera incoerente, importuna, inconsequente sul piano morale. La sua azione, ancorata a una meccanica brutale, può essere giudicata irresponsabile in rapporto all'irreparabile che ha marchiato lo spazio. Rimasta in superficie, copre il richiudersi dell'abisso, ma non le basta livellarsi; mostra e insieme occulta una ferita, come fosse intenzionata a sostituirsi alle tracce del disastro, approfittare della lacerazione per guadagnare spazio, contaminando con la propria arroganza un luogo di dolore.

Questa singolarissima indifferenza della schiuma introduce pertanto un disturbo che viola, tingendola di insensatezza, di inerzia fatale, la tensione a toccarsi che riguarda allo stesso modo la *basse* e il *flanc*, incapaci di venire a un contatto diretto. L'intervallo

<sup>5</sup> Ch. MAURON sviluppa delle interessanti osservazioni sulla finestra quale pietra sepolcrale trasparente, cfr. *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, La baconnière, 1968 (1963), p. 88.

<sup>6</sup> Victor Hugo usa *baver* in senso figurato, con riferimento allo scontro politico, ma non disdegna di adoperarlo anche in passi relativi al mare: «[...] l'Océan, typhon couvert

de baves» (*La Légende des siècles*). Per una panoramica sugli anni di formazione di Mallarmé, cfr. A. GILL, *The Early Mallarmé*, I-II, Oxford, Clarendon Press, 1979-1986.

<sup>7</sup> L'avanzare ritmico della schiuma trova nei versi di gioventù la sua matrice nichilista: «L'homme coule, poussé par l'homme qui le suit / Comme la lame!» [208].

*basse/flanc* subisce in più uno scuotimento ad opera di ciò che l'attraversa. Col suo filare per piccole onde, in un'incredibile sinecura del *testimone* del naufragio, la schiuma insolente dà prova di una singolare incapacità di discernimento. Si tratta in conclusione di un elemento di notevole interesse, che conviene considerare separatamente dalla compatta ed efficace lettura di Agosti, la quale rimane condivisibile nei suoi tratti principali. La schiuma, in altre parole, può essere valutata in rapporto ad altre situazioni analoghe che ricercheremo ai primi albori della scrittura di Mallarmé.

Sofferinarsi su atteggiamenti e comportamenti "irriflessivi" nei primi testi di Mallarmé può aiutarci a perlustrare le radici del tema. Se si fa un passo indietro sulla linea cronologica del *corpus* del poeta<sup>8</sup>, è Dio a farsi protagonista di un'insensibilità inappellabile, di un disimpegno euforico nei confronti della sofferenza. Egli ride non curandosi delle lacrime di chi è colpito da sciagure e dolori. «De ton ciel ris-tu quand je pleure?» [208]: l'acerbità del verso di Mallarmé non dovrebbe persuadere a sottovalutarne il più che chiaro contenuto, specie se l'autore è un liceale che soffre per la perdita della sorella. Quando Maria viene a mancare, nel 1857, Stéphane ha 15 anni e frequenta il liceo di Sens.

Una più ampia citazione da un testo del luglio del 1859 denuncia con forza (e con un'utile dotazione di particolari) l'atteggiamento di distacco della divinità:

Et quand je pleure, ô Dieu, tu ris dans la fumée /  
Qu'exhale en blancs flocons, au ciel, l'urne embaumée. / Tu ris !... et comme toi rit l'heureux univers.  
[204; sott. nostre]

Profumi, fumi che salgono da riti festosi, l'urna rituale, un riso che contagia l'universo: sono queste le irritanti manifestazioni dell'irresponsabilità divina. Lo sdegno dell'adolescente, carico di ironia, appare lontano dalle note tragiche (e per questo più facilmente note) relative al "silenzio di Dio" a cui, in A. de Vigny, fa eco un vano interrogare. Sennonché, ponendo attenzione ai dettagli metaforici, si vedono quei vapori sospesi condensarsi in *flocons*, il corredo dell'insensibilità divina assumere la lieve consistenza di fiocchi di neve. I fumi leggeri non mancano cioè di munirsi di un qualche spessore, foss'anche minimo, di fogge tangibili, di *fioccare* per mettere a nudo l'intimo glaciale di un supremo inconsapevole intento a ridere. Al di là della protesta e del risentimento morale, si assiste qui a un processo di rimaterializzazione del *flo*, per cui alle esalazioni conviviali sono applicate delle metafore, beninteso invalse e di scarsa originalità<sup>9</sup>, che aiutano a visualizzare

forme ricorrenti nel dilatarsi del vago. Inoltre, quelle metafore, al contrario di ciò che avviene in Chateaubriand, non registrano una fase temporanea o alternativa del *flo*, suscettibile quest'ultimo di apparire in forma compatta oppure di darsi come un insieme in frantumi. Nei versi riportati in basso, l'allargarsi intorno di fumi o di colori omogenei (il buio notturno) ospita una codificazione metaforica che parrebbe regolarne il rapporto con lo spazio da quelli occupato:

L'encens vole en flots blancs dans mille tresses  
d'or! [174; sott. nostre]

La nuit tord sur les près ses cheveux pleins  
d'étoiles, [188; sott. nostre]

Segmentando e frazionando fumi e oscurità, confernedogli una granularità metaforica, si ottiene poi di ridurne il divario dall'osservatore, il quale non si trova più a forte distanza da quelle profondità nebbiose, smisurate, sfocate e immense, ma vicino a superfici ricche di dettagli, ricompattate del ripetersi di determinati motivi. Le metafore riconcretizzano lo spazio mantenendolo alla portata della vista, lo trattengono entro una fascia di prossimità fisica.

I *topoi* metaforici, insomma, attenuano il vago, lo smaltiscono in grossa parte, istituiscono zone tangibili nel pieno della rarefazione. Altra loro funzione è di invitare a focalizzare indizi ritmici all'interno delle ampiezze sfocate – onde, capelli e fiocchi rimandano infatti all'ondulare di linee serrate, ravvicinate, *touffues* –, come se si volesse progettare di ritagliare un qualche orientamento in quelle concentrazioni senza forma e materia, ancorché non subito ravvisabile. L'informe, arricchito di segni ritmici, promette di mutarsi in una sequenza se appunto una spinta cadenzata intervenisse a tagliare, concatenare e affilare ciò che si mostra dilatato, portandolo ad asciugarsi in una serie lineare. Sennonché i cenni ondulati del ritmo sono accolti in agglomerati, in nebulose, e non per forza essi sono tenuti a incanalarsi in una qualche direzione, o ad accettare di instradarsi in un movimento capace di distillarne la coltre diffusa. Può il futuro *affilamento* ritmico di tali insiemi avviare un tempo che si dipana verso il tragico? Raffigurare un'accelerazione alla volta di un epilogo nefasto? È ciò a cui si proverà a rispondere nel seguito di queste pagine.

---

roulaient en zones diaphanes et onduleuses de satin blanc, ou se transformaient en légers flocons d'écume» [VIII, 554, *Spectacle d'une nuit*]; «Le ciel étoile était parsemé de nuages blancs semblables à de légers flocons d'écume ou à des troupeaux errants dans une plaine azurée.» [III, 414, *Les Natchez*]; «[...] c'étaient des nuages de toutes les couleurs, les uns fixes, imitant de gros promontoires ou de vieilles tours près d'un torrent, les autres flottant en fumée de rose ou en flocons de soie blanche.» [VI, 95, *Voyage en Amérique*].

<sup>8</sup> Cfr. la raccolta giovanile *Entre quatre murs*, in S. MALLARME, *Œuvres complètes*, vol. I, cit., pp. 176-231.

<sup>9</sup> Cfr. F. R. de CHATEAUBRIAND, *Œuvres complètes*, Paris, Imp. Claye, 1861: «[...] peu à peu ces nues s'allongeaient, se dé-

Per il momento, è certo che la risaturazione materiale dell'informe comporti un incremento di focalizzazione, che racchiuda l'invito ad addentrarsi nel dramma della frammentazione, anche se a beneficiarne è un taglio polemico e nichilista, lo si è visto, in cui domina lo sdegno per la dissolutezza della divinità. Da un'altra angolazione, l'utilizzo di metafore come *flocon* e *flot* sembra supportare un asse analogico che combina l'informe dei vapori con i movimenti tipici dell'acqua e della neve: per un verso, il ricadere dei fiocchi (o il loro scorrere via sospinti dal vento), dall'altro, l'incresparsi del mare in onde. Ed essendo l'acqua più densa del vapore e del buio e il suo dinamismo meglio discernibile nei dettagli più minuti, anche se l'analogia fumo/acqua poggia sulle metafore per così dire *disiolte* nelle coltri impalpabili (le onde del fumo richiamano la forma di capelli e riccioli, che sull'acqua godono di migliore messa a fuoco<sup>10</sup>), è facile passare dal livello astratto (e retorico) dell'indignazione a un'esperienza di pura recettività, a un'apertura sensoriale non più scortata da un'ipersensibilità ideale. Ci si può dirigere verso la presa diretta su ciò che si può identificare nello spazio metaforico se appunto si ha modo di osservarlo come qualcosa di concreto, di affatto indipendente dai contenuti che l'impregnano.

Tutto ciò va inquadrato tra configurazioni affini del poeta, ma distanti nel tempo: da un lato, la notte boschiva del Fauno del 1875-76, dall'altro la più ingenua espressione del liceale che canta la rinascita primaverile: «[...] se revêtait de feuilles / La nature» [209]. In entrambi i casi, lo spazio appare saturo di cenni ondulati, le linee vi si infittiscono, esorbita di virgole. Nell'*Après-midi* quell'inflazione di segni ritmici è però sommersa dal buio che essi stessi concorrono a fondare col loro abbondare, di modo che si può soltanto supporre che gli intrichi vegetali si trovino "annegati" nell'oscurità che il satiro osserva a distanza<sup>11</sup>.

A questo punto occorrerebbe chiedersi se nei versi di gioventù traspaia già la promessa strutturale di un ritmo incaricato di sciogliere linearmente gli accumuli di metafore. Con un regesto compendiaro dei verbi utilizzati dal giovane poeta, si ricavano tre categorie: stasi/attraversamento/oscillazione. Ciascuna, lo si intuisce, riproduce un singolo tratto dello schema ontologico del sonetto del 1895.

Di seguito l'abbozzo di un inventario, con cui si confronteranno i versi di *Entre quatre murs* (1859-60):

*stasi* [placer, mettre, cacher, régner, déposer, mouiller, semer, répandre, étoiler, dormir, briller, luire, dorer, blanchir, pâlir, languir, jeter, effeuiller, plonger, s'aérer, offrir, s'azurer, éclore, embraser, étendre, garder, recueillir, noyer, égayer]

*attraversamento* [fuir, voler, glisser, raser, passer, sillonner, détacher, pousser, traverser, errer, s'incliner, se courber, déborder, fendre, suivre]

*oscillazione* [danser, frémir, bercer, trembler]

Nel sonetto del naufragio, la schiuma sfrutta evidentemente le prime due categorie, la stasi e l'attraversamento. Essa infatti si allunga e al contempo solidifica la propria spinta longitudinale facendola ristagnare nella metafora del capello. All'oscillazione potrebbe invece ascriversi la tensione, in verticale, tra la *basse* e il *flanc* che, come detto più volte, vorrebbero toccarsi ma rimangono separati. La prima categoria, la stasi, accoglie anche l'idea che quanto si accumula in un segmento chiuso di spazio gli impone il proprio peso esponendolo a flettersi, con la superficie che si piega in giù se la sua saturazione non gli consente di accogliere altro.

Il fatto che una distesa ingombra di oggetti non possa evitare di arcuarsi in un bacino di contenimento sembra l'origine delle costellazioni di metafore di cui si diceva sopra; l'alternativa all'insaccarsi di tali elementi è data da una superficie che schiuda alla vista quanto accoglie a patto però di mantenere quegli elementi *affioranti*, in tutto ancorati alla linea della terra (la *Prose pour des Esseintes* del 1885 offre un esempio in tal senso: il "sol des cent iris"). È necessario insomma che le superfici piane coincidano con l'orizzonte mettendosi all'unisono con il piatto dello spazio. Come già abbiamo rilevato altrove<sup>12</sup>, Mallarmé è attento nei primi lavori a un elementare canovaccio metaforico: il campo di spighe in cui si nascondono rose e pervinche, emblemi dei propri affetti minacciati, esposti alla falce del destino, tanto più se, come si è visto qui, la divinità non si cura di frenare la devastazione dell'innocenza. Ora, si può ritenere che un tale sfondo rappresenti anche il diagramma del progetto strutturale cui si è accennato, quello di far incanalare gli agglomerati di metafore in un ritmo che potrebbe ospitarle, facilitandone la concatenazione, porle in un flusso dove esse potranno accelerare, darsi a scorrere in un movimento cadenzato capace di moltiplicare *ad libitum* le ripetizioni.

Nei versi giovanili si profilano pertanto due vie percorribili. La prima soluzione è che il flusso intersechi la parte più alta (oppure il margine inferiore) delle sequenze in cadenza (p.e., la brezza curva i fiori: «La brise en se jouant courbe les jeunes fleurs» [194]). La seconda soluzione è che il flusso intersechi la sequenza ma solo in ragione del sovrapporsi di movimenti distribuiti su piani indipendenti, scollati, come avviene con la luna che scivola tra le canne, entrambe, luna e canne, captate dallo specchio di un fiume che però, così, suggerisce e insieme vanifica il loro possibile "montaggio":

<sup>10</sup> «[S]es cheveux, flots noirs et parfumés» [185].

<sup>11</sup> Cfr. M. BLANCO, «[C]e mal d'être deux». *Il Fauno a Colono di Mallarmé*, in «Laboratorio critico», 3 (2) 2012, pp. 1-9.

<sup>12</sup> Cfr. M. BLANCO, «[C]e mal d'être deux». *Il Fauno a Colono di Mallarmé*, cit.

Dans les roseaux, vis-tu, sur un fleuve bleuâtre, /  
Le soir, glisser le front de la pâle Phœbé? [176; sott.  
nostre]

Il fallito innesto tra la spinta longitudinale e gli elementi in cadenza, appaiati e *touffus*, si verifica ancora su una superficie d'acqua, quando la luna in corsa è riflessa assieme alla pervinca:

On voit *fuir* par l'azur la lune vague et blanche, /  
Comme une fée, en l'eau qui mire la pervenche.  
[188; sott. nostre]

In generale, ciò che nello spazio si distribuisce su sezioni coerenti scalate in profondità, negli specchi si riavvicina e anzi si appiattisce. Sennonché, malgrado l'azzeramento degli intervalli, il flusso inerente a un singolo piano non può intercettare le verticalità distribuite su un altro piano, investirle mentre le attraversa volendo imprimere loro l'accelerazione ritmica che sembrano richiedere. Gli intervalli profondi che separano quei piani lo impediscono.

L'integrazione dinamica dei piani resta virtuale, i diagrammi ontologici si mantengono isolati; pur unendosi su ciò che li riflette, i piani non entrano in contatto se non in virtù della fede in una *meccanica* ideale, astratta, che trova nello specchio il *medium* capace di proporla e al tempo stesso di disabilitarla. Da un lato, canne e pervinche immobili, dall'altro la luna e un fiume che sfilano con rapidità senza poter trascinare quei vegetali sottili, non potendo imperversare tra i loro steli cadenzati, su qualsivoglia oggetto l'acqua rifletta. Lo scollamento prospettico dei diagrammi impedisce dunque l'avvio del ritmo.

Trascriviamo ora una strofa che ci riavvicina al sonetto del naufragio:

Nuage es-tu l'écume / De l'océan céleste au flot  
limpide et pur ? / Es-tu la blanche plume / Que dé-  
tacha la brise, en traversant l'azur, / De l'aile d'un  
des anges? [206]

Nuvola e schiuma risultano intercambiabili in un testo del 1859. L'analogia schiuma-vapore fa del cielo un oceano spumeggiante. Basterebbe questa breve strofa per confermare che l'invertirsi di fattori localizzanti, fondamento dell'intelaiatura logica del sonetto del naufragio per Agosti, è comparso precocemente in Mallarmé, seppure nel quadro di un tirocinio retorico, con l'autore concentrato a frequentare talune formule metaforiche della letteratura di primo Ottocento (Chateaubriand, Hugo, Musset).

La tempestiva sperimentazione di un nodo fecondo della maturità tradisce l'attenzione che Mallarmé dedica fin da subito alle radici analogiche della metafora. Il giovane non si ferma al mero esercizio retorico, più che giustificato in un liceale che cerca di mettere a punto i propri strumenti espressivi. Non si tratta per il poeta soltanto di sviluppare

le proprie dotazioni e capacità, ma anche di approntare delle strutture concettuali solide e durature. La pratica del *pastiche* ha infatti evidenziato un processo concomitante alla trasmissione della propria sofferenza, ossia un'esigenza di precisione visiva, l'intento di imporre all'impalpabile più chiare articolazioni, di arginare la nebulosità, in una programmata ribellione contro le nuvole e l'opacità diffuse nello spazio.

Fin dalle primissime prove letterarie, Mallarmé sembra dunque deciso ad arrestare una rarefazione che rischia di dissolversi in una trasparenza inutile. Sicché, lo si è visto, le nuvole si arricciano, si flettono, ondulano volentieri in fiocchi e onde; (è risaputo che la baudelairiana associazione chioma/mare agisce con forza nella prima produzione di Mallarmé). Mentre dunque viene a incrementarsi l'evidenza dei dettagli metaforici nel vago, il mezzo liquido contrasta le sfocature dei vapori e dell'oscurità. Ai dettagli che si incrostano sull'evanescenza si affianca un secondo meccanismo che riprende il problema di legare oggetti tra loro diversi. Si rileggano questi versi del dicembre del 1859:

L'encens en flots aériens / Met, quand murmurent  
nos louanges, / A leurs ailes [degli angeli; N.d.R.]  
de blanches franges! [179]

L'ondeggiare dei fumi si impiglia nelle ali degli angeli, appendendovi delle "blanches franges", dei nastri esornativi, sfilacciati o lavorati con motivi ornamentali<sup>13</sup>. Non è immediato intuire l'accavallarsi di due immagini identiche. Le ali presentano infatti la medesima forma del nastro sfilacciato o ricamato: una forma a pettine. L'innesto del fumo increspato sull'orlo dentellato dell'ala avviene pertanto in virtù della manipolazione metaforica dei fumi d'incenso. Lo scorrere per piccole onde permette all'incenso di lasciarsi assorbire dal pettine dell'ala, che mostra le piume affiancate, distribuite parallelamente entro la curva che le accoglie.

Il fumo si rapprende in un ritmo arricciato trasformandosi in un tessuto ricco di pieghe che subito si fa assorbire dall'ala. Si tratta pertanto di integrare il ritmo alla cadenza, l'ondulazione alla ridondanza delle verticalità poste in serie<sup>14</sup>. Nel caso che qui ci occupa, Mallarmé sembra raggiungere quel risultato combinando *fisicamente* la manipolazione metaforica del dettaglio con la realtà più concreta, ossia con una forma così come essa si manifesta in natura. Vi

<sup>13</sup> Tlf: «Frangé: Bordure décorative composée de divers ornements de passementerie suspendus à un galon ou obtenus en effilant l'étoffe qu'ils ornent».

<sup>14</sup> Nell'*Après-midi d'un Faune*, i diagrammi scalati non solo si accavallano, ma sembrano influenzarsi a vicenda; il risultato è l'illusione del corpo delle ninfe, che si ottiene per una sorta di sfasatura prospettica dei diagrammi accumulati in avanti, reciprocamente trasparenti. Cfr. ancora il nostro «[C]e mal d'être deux». *Il Fauno a Colono di Mallarmé*, cit.

è dunque un'ingegneria bilaterale, un progetto ontologico che si prefigge di rendere compatibili oggetti di diversa consistenza e foggia. E non basta parificare gli elementi per far in modo che si aggancino. Occorre agevolare l'assorbimento reciproco di forme e sostanze, che confluiscono perché condividono il medesimo aspetto. Nella strofa citata, l'applicazione delle frange ondulanti ai bordi dell'ala ha però il valore di un occultamento poiché la frangia ha la stessa forma del margine dell'ala ed è destinata a sfuggire alla vista nella misura in cui il processo di sovrapposizione e integrazione ha successo. Mallarmé sembra talora voler "cucire" ai contorni un orlo aggiuntivo dove forse, nelle sue intenzioni, si condensano significati non del tutto chiari e intuibili.

Inoltre, aderendo a ciò che gli è metaforicamente somigliante, l'incenso annette al bianco di per sé intenso delle ali degli angeli una patina aggiuntiva di candore. Se così il bianco si fa più massiccio e profondo, il suo incremento di spessore e la densità che vi si stratifica non sono sufficienti a dare a quelle ali una profondità "morale". L'ala, simbolo importante in Mallarmé, diventa tutt'al più un accumulatore di candore. Ma assorbendo candore, l'oggetto diventa in certo senso estraneo alle forze morali, che perdurano rapprese in quella purezza, inibite nel chiarore, incapaci di rivelarsi per le vie usuali dell'emotività, magari sotto forma di rossore improvviso, prova ne sia la citazione che segue:

[...] une aile étrange / Sous nos baisers blanchit...  
[200]

L'imbiancarsi dell'ala sottoposta ai baci non ha certo a che fare con l'invecchiamento o solo con una estrema purità. Il bianco sorge dal fondo delle entità incorporee, è cioè un sostituto *freddo* dell'emozione, è quanto emerge dall'intimo degli angeli allorché ricevono espressioni di affetto. Il bianco sembra in loro un'emozione metabolizzata, filtrata dalla certezza di non essere delle entità autonome, ma agenti impersonali di una volontà che li trascende, a cui non prendono parte alcuna. Gli angeli eseguono i decreti superiori in maniera meccanica, per così dire con un'attitudine anaffettiva. Poiché se è vero che proteggono i trapassati sotto le loro ali, si limitano a porsi vicino ai predestinati, ma senza esprimere altro dall'ossequio di una necessità estranea al loro volere e alla loro sensibilità:

Pour endormir leurs pleurs / Le soir elle viendra  
sous les ailes d'un ange / A ses sœurs murmurer  
des neuf chœurs la louange! [203]

I versi descrivono una situazione luttuosa. Una bambina morta si riavvicina alle sue sorelle di sera, avvolta dalle ali di un angelo. Essa le visita per comunicare il proprio stato di grazia e farlo scivolare nelle loro coscienze sofferenti. E tuttavia, quel messaggio, mormorato e non proferito, giunge alle fan-

ciulle dall'interno di un involto protettivo, quello dato dalle ali ricurve intorno alla bambina. Un tale avvolgimento – che si ripete in molti luoghi dei testi di gioventù<sup>15</sup> – rappresenta un elemento destinato a trasformarsi, forse a deteriorarsi.

Può accadere infatti che chi necessita di un riparo si voglia sottrarre alla curva che l'avvolge, che cioè decida di smarcarsi dall'alveo protettivo, separandosi in conclusione da ciò che ritrae tanto il suo destino quanto la sua salvezza<sup>16</sup>. Ora, la nostra ipotesi è che lo sgusciare via dalla protezione costituisca il nucleo originario di uno sviluppo della fuga in senso ritmico, con l'inseguimento che funge da avvio strutturale. Chi si allontana prescrive insomma l'inizio di una sequenza, costringendo chi è abbandonato in solitudine a mettersi in corsa. Ma non sono poi gli angeli a rincorrere gli assenti. Del resto, Maria Mallarmé, da morta, è un'entità metamorfica che trova successive e diverse incarnazioni<sup>17</sup>.

È opportuno anche tenere a mente alcune situazioni ricorrenti in Mallarmé che rimandano all'alveo abbandonato: il vaso vuoto e senza fiori (*Surgi de la croupe et du bond*), gli interni da cui si sono assentati padroni ed eredi (il sonetto in -yx; *Tout orgueil fume-t-il di soir*), la chioma di Méry Laurent che brilla nella notte, supplendo al calore e alla luce del sole (*Victorieusement fui*). Ora, il mare che inghiotte un vascello racconta la ricomposizione di quelle separazioni. Il naufragio riporta nel cuore dell'alveo ciò che fugge via, quanto ha deciso di sottrarsi "in contumacia" al proprio destino; il vascello muore in una terribile cornice di ufficialità. La nave sommersa è pertanto antitetica rispetto alla schiuma, che del vascello "fuori alveo" eredita il posto e la funzione, come a voler suggerire che la schiuma impersona *chi* sopravvive nell'irresponsabilità al destino altrui. Prendiamo in esame alcuni versi relativi alla situazione di coloro che sono abbandonati dagli angeli:

Que vont-ils devenir, hélas! loin de son aile / Sous  
laquelle, en volant du foyer, l'étincelle / Brillait  
comme une étoile et rappelait les cieux? [202]

La conservazione dell'alveo garantisce la centralità di ciò che lo spazio accoglie. Non si dà spazio senza che un fenomeno, manifestandosi, lo istituisca. Sicché, allo scomparire di quello, lo spazio sembra smettere di esistere (è forse per questa ragione che il giovane poeta cerca di arricchire di particolari i vapori senza forma e l'oscurità, affinché quei dettagli possano ridimensionare lo spazio, facendolo contrarre intorno alla loro tangibilità). È una variante della propensione di Mallarmé a far coincidere spazio ed evento. In altre parole l'evento impone lo

<sup>15</sup> Per esempio: «Mais un bel ange sous la plume / De son aile me fit un nid, / Et prit son essor vers un monde / Où l'encens sur la tête blonde / Vole en nuage» [205].

<sup>16</sup> «L'aile d'un ange est son suaire!» [207].

<sup>17</sup> Cfr. MAURON, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, cit., p. 162.

spazio per legarlo a sé, per farne la propria cornice. Quando l'evento conferisce un valore "relativo" allo spazio, quest'ultimo cessa di espandersi ancorandosi all'evidenza dell'evento.

Si consideri ancora il seguente giro di versi:

Au goëland rasant l'écume / La vague offre un nid de corail: / L'oiseau laisse une blanche plume / Au flot qui fend son bec d'émail. [217]

Appare il solito fenomeno di concretizzazione viva della superficie del mare per via di formule metaforiche correnti ("nid de corail"). Ma al di sopra di quell'irrigidirsi dell'acqua in movimento, scorre ancora la schiuma su cui un gabbiano in sorvolo lascia cadere una piuma bianca. Il planare di uccelli è legato all'irresponsabilità della schiuma, come se questa invitasse altri attori a fiancheggiarla nel guizzare irresponsabile che la qualifica?

Si potrebbe pensare anche che si registri qui una discordanza tra la messa a fuoco del figurato letterario e gli spessori leggeri di colore bianco, i quali interverrebbero con qualche libertà al margine alle delimitazioni imposte dalle metafore, cioè in forma di effervescenze bianche su cui planano uccelli senza immergersi nell'acqua, limitandosi a toccarla con il becco, a imprimervi una linea che svanisce nello stesso istante in cui è tracciata. La concretizzazione del dettaglio sulle superfici in movimento risulterebbe in parte revocabile. Nuvole e schiuma possono sia rapprendersi in dettagli figurati, sia liberarsi dalla morsa disciplinante delle metafore, col vantaggio di riacquisire la loro mobilità naturale. Così, però, si registra uno sganciamento da un comportamento moralmente ineccepibile il quale, come visto, trova la sua incarnazione più paradossale e coerente nel candore anaffettivo degli angeli.

Ora, se le cose stanno così, se rimane spazio per un qualche fenomenismo spontaneo pur osservando il mondo attraverso i filtri metaforici della letteratura, si deve constatare che la nitida concretezza delle immagini non ha presa su quei residui di candore. Una volta recuperata la loro agilità, sembra che la materialità del figurato non possa influenzarli oltre, cosicché le schiume risultano in parte disancorate, libere di fluttuare, di scorrere lungo i margini solidificati delle cose, di prendere possesso di un contesto che, così, tradisce l'illusoria solidità che gli si vorrebbe attribuire. Si tratta di una specie di sfocatura mobile che sussiste intorno alle metafore la quale, nella misura in cui riesce a emanciparsi, a recuperare autonomia, diventa *ipso facto* immorale e insensibile, accordandosi più all'opacità morale di Dio che alla natura. Ora, può un rilancio dei protocolli retorici imbastire una scena dove la schiuma, al contrario, sia efficacemente arrestata, costretta a riflettere sulla propria insensata aggressività? Ciò presuppone che la schiuma, conservando il suo ruolo irruente e scagliandosi contro un ostacolo con una cecità di-

struttiva, faccia sì che ciò che le impone di arrestarsi acquisisca di rimbalzo un'eseplare eccellenza morale. Si arriva così al *topos* dello scoglio<sup>18</sup> attaccato dalle onde, che si erge coraggioso mentre fronteggia le forze che cercano di minarlo:

Seul debout, j'étais là frémissant, / Comme sur l'Océan, quand l'aile des tempêtes / A refoulé les flots d'un souffle mugissant, / Se dresse inébranlable, un roc que bat l'écume. [209]

La roccia isolata tra le onde è significativamente accompagnata dalla metafora dell'ala (delle tempeste), che appunto funge da argine per la veemenza del mare respingendola. Ciò implica anche il disimpegno di un fattore longitudinale – l'ala – che, percorrendo lo spazio in orizzontale, si è in alcune occasioni candidata ad appoggiare l'insensibilità della schiuma. Il protocollo retorico, anche nel caso considerato, fa deviare il corso degli eventi sospingendolo nell'orbita della presenza anaffettiva degli angeli che intervengono privi di emozioni, accompagnando le vittime vicino a chi ne patisce l'assenza.

Come avviene che dal filo dei movimenti radenti degli uccelli e degli angeli che si limitano a sfiorare la superficie dell'acqua si possa generare, o forse si potrebbe dire scindere, una vena erotica? Il prossimo giro di versi merita attenzione:

[...] une rose // Vole et ride le flot... les nymphes à sa voix / Rasent de leurs seins nus l'eau qui frémit d'ivresse. [195]

La rosa, mentre vola, effettua un movimento radente sull'acqua, una superficie sensibilissima, maschile, per così dire erettile; essa infatti frema a contatto con i seni delle ninfe, che vi si sporgono con il consueto movimento di sorvolo, effettuando un movimento a pelo d'acqua, come a volere seguire con tutto il loro corpo il veloce planare della rosa e procurarsi un contatto veloce con quell'elemento fragile e vulnerabile, il quale funge malgrado tutto da richiamo carnale.

Tuttavia, nei testi giovanili del poeta, la rosa raffigura gli affetti minacciati dal destino, in particolare della sorella Maria, tanto più fragile se quel fiore si annida tra le spighe della *moisson* (altro scatto protocollare: la morte "mietete" le proprie vittime senza porre distinzioni di sorta). Cosicché le ninfe sono sorprese a seguire con la solita impulsività inconsequente la rosa, e non certo spronate da senso di pietà o per solidarietà, ma attratte da un elemento che ha in sé una forte carica erotica.

Cosa vuol dire lo scatto longitudinale delle ninfe, che apre, come in altri casi, la via a comportamenti

<sup>18</sup> Il *topos* romantico nasconde però un'allusione biografica all'Inghilterra: «Albion! Albion! vieux roc que bat l'écume / Devais-tu donc lui faire un linceul de ta brume!» [202].

inopportuni? Che il richiamo sensuale intervenga a risarcire dell'anaffettività candida degli angeli? Che il turbamento delle ninfe supplisca alla loro neutralità emotiva?

Perché allora non scorgere nei versi citati la prefigurazione dell'abbraccio di due ninfe, che appunto il Fauno andrà "criminosamente" a slegare. Cosa in definitiva si appresta a slegare il Fauno, consapevole di commettere un errore? Evidentemente, egli vorrebbe intervenire su un nesso di inconseguenza, quello altamente inquietante che vede le ninfe rincorrere la traccia mobile di una fanciulla morta essendone attratte, ossia la rosa che plana sull'acqua. Il Fauno interromperebbe una connessione illogica e malsana tentando di inserirvisi e, così facendo, di spezzare lo spontaneo alimentarsi del nesso; se infatti le ninfe riuscissero a raggiungere la rosa, non mancherebbero di unirsi a lei. Coticché, l'adoperarsi del Fauno per separare le ninfe serve in certo modo a proteggere la rosa, a prenderne il posto, evitando che essa possa cadere nell'orbita della irresponsabilità morale.

Un'altra osservazione interessante viene dal constatare che il nesso inconseguente rimane attivo fintanto che, attraverso le sue incarnazioni (le ninfe dell'*Après-midi*), esso esibisce una forza longitudinale, uno scorrere e scivolare che lo accumulano alla schiuma. Nel *Faune*, le due ninfe strette in amplesso, del resto, sono un «sacré fardeau nu qui se glisse» [v. 76]. Volendo svincolarsi e sfuggire alla presa del satiro, anche per conservare la propria immoralità per così dire longitudinale, le ninfe sono costrette a strisciare via. Allo stesso modo si allunga la schiuma sul luogo del naufragio. A questo punto, si ricrea la confusione terra-mare in corrispondenza di una linea d'orizzonte:

Lorsque la moisson d'or courbe sa tête blonde, /  
Quand l'algue en s'inclinant ride le cours du flot, /  
C'est que déborde un cœur que Pan d'amour  
inonde! [211]

La concomitanza di spiga e alga dice che se una spinta longitudinale arriva a scuotere le sequenze di elementi scanditi verticalmente, lo spazio si divide in alto e basso, in un al di qua e in un al di là, ossia si distribuisce intorno a una linea di schiuma.

La schiuma, per finire, accompagna la nascita di Venere da un'onda azzurra, a ribadire la contiguità tra la violenza irreflessiva e il sopraggiungere di una dea che non può sottrarsi all'influenza di una misteriosa aggressività immorale. In fondo destino e irresponsabilità morale non sono così lontani tra loro:

Vague d'azur / Toi dont la blanche écume / Fut  
mère de Vénus [187]