



Laboratorio critico 2014, 2 (4), pp. 1-10

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

Il tramonto delle lettere nel *Coup de dés* di Mallarmé

Massimo BLANCO

«Sapienza» - Università di Roma

Si sa, l'*incipit* del *Coup de dés*¹ contiene solo la parte iniziale della frase portante del testo, il noto enunciato che Mallarmé considera il «motif prépondérant» [II; 391] cui far riferimento nella lettura. La frase, fatta risaltare in maiuscolo e grassetto, si distribuisce su cinque pagine non consecutive: «UN COUP DE DES» (1) / «JAMAIS» (3) / «N'ABOLIRA» (9) / «LE HASARD» (17).

Unendo le parti, si accredita un percorso concettuale che si conclude nell'ultima pagina del testo, dove si afferma che il caso è generato dal pensiero («Toute Pensée émet un Coup de dés»). Sul piano ontologico, il caso è il disordine emesso dall'ordine, il dissolversi – in superficie – della coerenza e della tenuta del pensiero, l'interruzione dell'ordine organico. L'ontologia sarebbe così un fattore disgregante, i cui effetti scompaginanti si avvertono nel pensiero, destituito, una volta espresso ed emerso, di ogni beneficio aggregante, del magnetismo reticolare che lo contrassegna.

Tra i cinque frammenti della frase, in altre pagine, a rinfoltire gli intervalli che la segmentano, nelle pause di quell'assioma imperioso, si collocano degli inserti ipotattici divenuti proverbiali grazie alla cadenza con cui si fanno avanti, sviluppandosi e concludendosi «par raccourci, en hypothèse» [II; 391]. Forse gli inserti vorrebbero stemperare in anticipo la conclusione del percorso argomentativo: il transito dall'ordine ideale al disordine reale, la crisi *ontologica* del pensiero. Pensiero e ontologia si congiungono infatti nel livello dell'entropia e dello scompartamento, si rispecchiano nel caos parallelo delle loro *partes extra partes*, presi da una forza dissociante che si palesa quando le strutture perdono presa sulla materia attraversando l'ultimo strato di solidità prima della superficie, un livello di accessibilità che Mallarmé chiama l'*esteriorità*².

¹ Tutte le citazioni del testo rimandano al vol. I delle *Œuvres complètes* di Mallarmé, a cura di B. Marchal, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1998; pp. 365-387.

² *Igitur*: «[...] de l'Infini se séparent et les constellations et la mer, demeurées, en l'extériorité, de réciproques néants» [I; 483]

Ora, il disinnescare delle strutture affioranti, lo smontarsi delle articolazioni interne del pensiero, configura l'orizzonte normativo del *Coup de dés*. Al suo interno si sviluppa, lo si vedrà più avanti, una catena metaforica coerente. Mallarmé concede agli inserti un preciso assetto metaforico. Il verso è una linea che si scompone in «subdivisions prismatiques de l'Idée» [II; 391], si apre segmentandosi, si scinde in angoli. Le diffrazioni sono poste in «places variables, près ou loin du fil conducteur latent» [II; 391], sicché contribuiscono ad aprire a ventaglio sia la linea del verso, sia il «motif prépondérant» del testo, cioè la segmentazione della frase principale. In essa si riconosce un asse di riferimento che però esercita un'attrazione diseguale sulle scomposizioni prismatiche che ne deviano la linearità, libere di porsi nelle sue immediate adiacenze o a una maggiore distanza. L'indicazione merita attenzione: la frase percorre il testo come una linea orizzontale che solo oscilla verso l'alto o il basso della pagina, e alla cui espansione ritmica (visibile) concorrono quei «ventagli» di angoli, i *bouquets* di linee che diffrangono lo sviluppo rettilineo del verso tradizionale.

Non reputando del tutto soddisfacenti le giustificazioni dell'autore sul testo come partizione musicale, si potrebbe riflettere sulla ragione per cui il «fil conducteur latent» si mostri spezzettato e oscillante e, soprattutto, ricercare il motivo per cui quei fasci di ipotesi, dubbi e visioni, non bastino a sfatare l'assioma ideologico che si delinea nel mentre che la lettura progredisce.

Il caso non può essere abolito, scrive Mallarmé; piuttosto, riprende forza a ogni successivo attivarsi della volontà e della ragione, associate metaforicamente al gesto con cui si lanciano i dadi. Intanto, la sequenza di eventi mette alla prova, senza poterla invalidare, una verità vincolante, avvertita come necessaria: un rituale razionalistico, un protocollo argomentativo del cui fallimento si è certi fin dal principio. Che la frase si completi strada facendo sarebbe non solo il segnale di una rassegnazione di cui si ripercorrono inutilmente le ragioni invalidanti, come a rinfoculare una consapevolezza saldamente acquisita ancorché mal sopportata, ma anche l'indizio, questa la nostra ipotesi di lettura, di un mutamento nel significato del soggetto della frase portante, a cui si arriva per gradi, sebbene in modo serrato e bruciante.

Il «*coup de dés*», in definitiva, il gesto in quanto tale, subirebbe, nei primissimi istanti della lettura, un'istantanea commutazione del senso che la sua posizione in *incipit* gli assegna. La correzione è una specie di trappola nella quale si cade senza accorgersi. D'altra parte, data l'inefficacia dei tentativi di contestare il contenuto della frase portante nella strategia argomentativa del *Coup*, si finisce per riconoscere di nuovo la forza del caso, l'assenza di ordine nell'universo. Qual è dunque il primo senso di quell'elemento? Proviamo a circoscriverlo.

All'inizio del *Coup*, si appone un coefficiente di irrealtà (o di rarità) – ancora non ben definito – a un gesto (il lancio dei dadi). Si tratta di un'inibizione aprioristica dell'idea di conseguenza, che nega la capacità di un'azione di influire sul seguito possibile degli eventi. *Jamais* rafforza una postulazione di inefficacia da cui, come detto prima, si deducono a stretto giro delle condizioni agevolanti e pur tuttavia ininfluenti. Ossia: mai (*jamais*) un colpo di dadi, se anche fosse lanciato in «circonstances éternelles» dal «fond d'un naufrage», [abolirà / il caso].

Cos'è qui il *fondo* di un naufragio, se non il livello profondo in cui le strutture godono ancora di una buona presa sulla materia e operano come dei compattanti in quella massa? Ma – sul piano della lettera – chi fa leva su un appoggio profondo per scagliare in alto i dadi, oltre la superficie del mare? Quale consapevolezza, insomma, impone l'urgenza di proiettarli fuori dell'acqua sfidandone la massa frenante, tanto più che, in superficie, i dadi rischiano di perdere ogni residua spinta, allorché accedono al livello dove le strutture, come prima detto, sembrano inclini a disgregarsi, lasciando che il loro appello consolidante perda vigore? Ancora: come potrebbe uno sforzo isolato, indipendente da tutto il resto, riguardare l'intero spazio, a sua volta interessato da altri e fitti eventi scollegati, non per forza cooperanti?

La concessiva chiarisce che il caso non sarà abrogato neanche se si configurassero delle condizioni propizie all'evento, consistenti nella "sospensione" dello spazio-tempo (Davies). L'inefficacia è proprio assoluta. Avendo rinunciato a far pesare i propri condizionamenti sul lancio, lo spazio e il tempo svincolano il gesto dalla cornice ontologica che dovrebbe avvolgerlo e influenzarlo. Altra tappa, come ricordato: i dadi potrebbero essere lanciati dal fondo di un naufragio. L'avverarsi di tale circostanza, tuttavia, non basterebbe a revocare l'effetto disgregante, scompattante, antistrutturale, dello *hasard*. Di nuovo fa capolino la domanda, alla quale è difficile dare una risposta immediata: chi o cosa dal fondo del mare è in grado di mettere in atto il lancio?

Ebbene, in mancanza di un attore in carne e ossa cui si deleghi un tale compito, si intravede solo un'onda a forma di vela. In quel momento, il mare in tempesta è infatti intento a plasmare una nave; quest'ultima si completa anche in giù, poiché l'acqua si flette tracciando uno scafo (*quille*). Un tale evento transitorio ricalibra i contorni della proposizione portante; (si tratterebbe peraltro di un fenomeno che si accorda plasticamente con la descrizione che Mallarmé dà del rapporto tra la frase portante e le scomposizioni divergenti del verso, poiché esso ricalzerebbe sia l'oscillazione in su e in giù dei frammenti della frase, sia anche il profilarsi di gonfi e di obliquità dovuti alla presenza degli inserti prismatici nelle pause della frase).

Tuttavia, essendo ancora lontani, nel programmato svolgimento della lettura, il quarto e il quinto pezzo della proposizione ("abolirà / le hasard"), si è indotti dal buon senso a intendere "coup de dés" retroattivamente, avvalendosi cioè della prossimità della metafora dell'onda-vela, appunto, la prima di una serie di attribuzioni metaforiche riferibili, per tappe successive, a un elemento che si muove, così pare, sotto l'impulso di una volontà e di una consapevolezza a noi ignote. Si vuole suggerire qui che il gesto potrebbe far capo a una focalizzazione visiva sull'onda, la stessa che, all'interno della proposizione concessiva retta da «SOIT», appare come la vela di una nave fatta di sola acqua.

Se così fosse, se cioè alla prima metafora spetta di avviare una sequenza di variazioni metaforiche dell'"onda", il primo senso che quest'ultima riceve è quello di una mano chiusa che si apre scagliando qualcosa in alto, per l'appunto degli schizzi di schiuma che fanno pensare ai dadi. Mallarmé parla del *Coup de dés* come di una «suite d'images reliées rattachées par un fil» [II; 403]. L'abisso, del resto, è spumeggiante («blanchi») ed è una superficie su cui le increspature si alternano a rapidi assestamenti longitudinali. Si tratta insomma di un piano dove le oscillazioni sono provvisorie e sono perciò destinate, prima o poi, ad appiattirsi. Prima «furieux», in burrasca, inclinato se sospinge in alto l'onda-vela flettendosi nella forma dello scafo, l'abisso va poi a rappacificarsi, riassorbendo i suoi slanci plastici.

Quando allora l'abisso si spiana, commisura la propria "profondeur" all'orizzonte, cerca cioè di «adapter / à l'envergure³ / sa béante profondeur». L'*envergure* – sostantivo relativo all'estensione della verga che sorregge la vela – metaforizza la linea d'orizzonte. Cosa dunque è avvenuto? Una volta crollate la vela e la *quille* "finte" dal mare in tempesta, l'acqua ha ripreso in sé le rispettive parti della nave. Tali forme scompaiono nel mare che le riassorbe. Il supporto è saturo di forme che possono riaffiorare se certe energie vorranno scorrere dentro la loro plasticità latente; esse possono bensì risorgere, ma come aspetti precari della materia, la cui provvisorietà è legata alla meccanica aleatoria che la governa. Impossibile far durare delle forme tangibili nell'acqua, nella metafora della sostanza plasmabile di cui è fatto il mondo. Persiste al contrario l'*envergure*, una parte della nave che sopravvive anche quando cessa il movimento del mare.

L'orizzonte diventa così il filo longitudinale di una vela spiegata, il sostegno di un tessuto immenso che si srotola invisibile occupando tutta la profondità, il che sostituisce al buio infossato del mare una forma quadrangolare. Si tratterebbe di una correzione della concavità dell'abisso in senso simmetrico, che allora diviene una specie di "stanza" immen-

³ Tlf: «Longueur des vergues d'un bâtiment. [...] Largeur d'une voile vers le haut».

sa collocata sotto l'orizzonte. L'imprevedibilità plastica del mare che rende possibile tali eventi, lo si intuisce, coincide con l'*esteriorità* cui fa riferimento Mallarmé in *Igitur*, ossia rappresenta un livello di accessibilità dove le forme si rivelano, ma su cui, al tempo stesso, si allenta l'azione compattante delle strutture.

Emerge in parallelo un problema metafisico, meno originale: il difficoltoso radicarsi degli *eide* (idee) nella materia. Essi possono certo ritagliarsi un loro spazio, palesarsi, darsi una temporanea concretezza, ma è lo stesso che spetta a eventi fortuitamente attuabili. Le forme sono cioè fenomeni passeggeri, ciò che osserviamo e riconosciamo è solo il breve atteggiarsi della materia. Ora, la questione metafisica e il problema di una superficie (*extériorité*) su cui le strutture si disinnestano dalle forme confluiscono a dare l'ideologia del *Coup de dés*. Dalla loro azione comune dipende, lo abbiamo detto, una serie di metafore che rinviano a un unico oggetto: l'onda. Scegliendo pertanto di leggere il lancio di dadi come la prima metafora di un'onda, metafora che con estrema velocità si tramuta dopo nella (seconda) metafora della vela, la gamma intenzionale che si è portati ad attribuire al lancio dei dadi – scopo, intenzione, deliberazione e gesto – può apparire eccessiva e al limite incongrua. Che la metafora d'avvio sia letta come un gesto volontario con ciò che ne deriva, come il supporre che l'operatore sia l'uomo in generale o un oscuro protagonista che rimane nascosto, ebbene questa prospettiva dipende dal perdere di vista la meccanica "naturale" della scena che ha istruito la metafora (certo, il sollevarsi dell'onda può ricondursi a un'intenzionalità del mare, ma sempre nel quadro di una *variatio* metaforica più o meno protocollare).

Proveremo qui a valutare le conseguenze strutturali del primo senso figurato del "coup de dés", effetti che si produrrebbero malgrado il rapido offuscarsi di quell'elemento, con il metaforizzato che finisce eclissato dalla "lettera" metaforica. Al rafforzarsi di quest'ultima, evidentemente, l'immagine del gesto ha potuto saturarsi del peso assiomatico che tutti hanno voluto riconoscerle. D'altro lato, quella deviazione non arriva a disinnescare del tutto una produzione di senso che avanza segretamente ancorata a un senso metaforico che, pur svanendo precocemente, stando ai termini abituali di Mallarmé, si conserva latente, non rinunciando a propagarsi al di là della sua sparizione. Se, oltre alla stabilizzazione retroattiva del significato di "coup de dés" in rapporto all'elemento metaforico "vela", suscettibile eventualmente di frenare, di tenere a bada il senso assiomatico ostinatamente appigliato alla metafora, se insomma si prova a riconoscere al metaforizzato, scivolato via con troppa tempestività, la capacità di variare e di conservarsi, muta il legame e il senso delle immagini e delle scene che seguono, le stesse che nelle interpretazioni correnti appaiono, malgra-

do gli intensi sforzi interpretativi degli ultimi decenni, forse troppo indipendenti, ciascuna con un circoscritto e isolato messaggio, in parte avulso dal filo argomentativo del testo⁴.

Le difficoltà si accentuano, infatti, per la propensione a trattare ogni inserto come una scena a sé, dove domina un diverso concorso di circostanze, e non come un'ulteriore focalizzazione metaforica di un contesto rimasto immutato, che l'autore ha forse voluto eleggere per la meccanica insensata che vi domina. Nella nostra ipotesi, le diverse "scene" non sono riferite al gesto, al lancio dei dadi, ma all'onda, la qual cosa avvia, lo vogliamo ripetere, una *variatio* metaforica imperniata su un unico elemento. È vero anche che la metafora anticipata dell'onda – per un automatismo dell'autore di *Igitur*, portato a iperconcettualizzare la metafora – si candida a collegarsi con la terza e quarta parte della frase portante del *Coup de dés*; quell'asse, tuttavia, acquista forza mentre si va costruendo cosicché, a una seconda lettura, si rimane impigliati nella trappola della presunta ideologia del testo. Ciò però dipende dal significato che si accorda al primo elemento della serie; nella tradizione critica, quell'elemento è preso alla lettera e messo in relazione diretta con il caso quale forza universale che domina l'universo.

Qui si ritiene invece che la metafora nell'*incipit* si concettualizzi solo successivamente, in una fase per così dire di accelerazione, e cioè che il significato astratto, generale, che assume dipenda da una deviazione dal vedere all'agire e poi al volere, fino a giungere alla volontà di un soggetto guidato da ragioni insondabili. Rafforzandosi la lettera ai danni del senso trasposto, la metafora diventa un progetto ideologico che investe l'intero iter con cui le metafore si susseguono a definire lo stesso contesto. Si assisterebbe pertanto a una riconversione *in itinere* della metafora "coup de dés", primo elemento del testo di Mallarmé.

Toute Pensée émet un Coup de Dés

Nell'ultima pagina appare il verso riportato e già discusso all'inizio. A ribadire che se il pensiero è disorganico, è illusorio concepirne lo sviluppo lineare, poiché esso si pone al di fuori di ogni sequenza nel momento stesso in cui, affermandosi, emergendo, si disgrega perdendo in compattezza. Così si nega però la gradualità, l'incremento per tappe, l'evoluzione dialettica dei concetti. Per Mallarmé ogni momento nelle sequenze del pensiero è aleatorio: non dipende da ciò che precede e non influisce su ciò che segue. Ma come fa il pensiero a essere antilineare, aleatorio e casuale, se non può esimersi dal presentarsi

⁴ Per una panoramica completa della ricezione critica del *Coup de dés*, cfr. Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés*, Garnier, Paris 2010; cfr. anche Federica Spinella, *Un Coup de dés di Mallarmé. Resoconto bibliografico*, in «Laboratorio critico», 2012, 1 (2), pp. 1-17.

come parte organica di un'ipotetica sequenza? Come si risolve la contraddizione? Il pensiero dipende dallo *hasard*; senza non c'è pensiero.

È la conservazione dello *hasard*, anzi, nel suo correlato metaforico – l'irrequietezza cinetica del mare –, ad avviare la leggibilità analogica del mondo. L'*hasard* consente in definitiva di cogliere una produzione di eventi unici nel ripetersi di fatti clandestinamente identici, facendo avvertire il progredire del senso nel pulsare dell'identico. Perché la ripetizione dia l'illusione dell'evolvere nel tempo di eventi diversi, il caso non può essere abolito. Al contrario, sospendendo il caso, si avrebbe un *sapere assoluto*, lo svelarsi – al di sotto delle differenze – del ripetersi dell'identico il quale, in tal caso, si sgancerebbe dall'illusione che lo ricopre dandogli spinta e movimento, quella appunto di uno sviluppo lungo tappe successive. Alla luce di ciò, si potrebbe vedere il *Coup* come una requisitoria anti-hegeliana tesa per l'appunto a ostacolare l'intuizione di una base immutabile, a fuorviare da essa, velando l'origine della produzione del senso, a celare in definitiva il ripetersi dell'identico, facendo leva su più momenti metaforici. L'identico che supponiamo si ripeta in ogni "nicchia" prismatica del testo, come già indicato, sarebbe l'onda.

L'onda ha il valore di *exemplum*, di un argomento che bene si adatta a una dimostrazione teorica. È un evento che si produce in superficie, le cui radici dinamiche si perdono in profondità – nel "fondo di un naufragio" –; esso si presta, per l'autore, a incarnare la lacerazione ontologica del livello dell'esteriorità, dove le forze strutturali cessano di far presa sulla materia e perciò questa si disgrega, si sparge e ogni vincolo diventa tragicamente elastico.

Lo sciogliersi delle strutture dalla materia espone l'onda – appunto un evento di superficie – a oscillazioni che derivano dal fatto che l'evento risente sia degli ultimi effetti tonificanti di una strutturazione scaturente dal basso, dagli spessori interni della materia, sia del fatto che proprio in superficie le strutture ritirano le loro ramificazioni compattanti, conferendo all'onda che si ripete la sua flebilità incipiente, mentre comincia a decadere dalla tonicità che l'ha sostenuta prima di sporgersi sul livello dell'*extériorité*. Non rimane ora che tornare al testo per seguire da vicino, in modo sintetico, le "variazioni prismatiche" dell'identico.

Il mare, dopo aver prodotto la forma di una nave, non riesce a conservarla deludendo l'osservatore. Le parti di essa, vela e *quille*, come già detto, sussistono ancora, celandosi nell'acqua oppure confondendosi con il paesaggio avviato a recuperare la quiete (l'*orizzonte-envergure*). Ma si avvertono anche degli "strappi" sull'ontologia ordinaria del contesto.

(1) Il celarsi delle possibilità cinetiche: poiché la vela e la *quille* si riappiattiscono sull'acqua, la linea

d'orizzonte accoglie la verga di sostegno della vela insieme al concavo della *quille*. L'orizzonte assimila cioè il fallimento dell'oscillazione longitudinale, custodendone gli impulsi plastici divergenti, e serbandone l'eventuale ricomparsa. Sicché l'incavo abissale rimbalza elasticamente fino alla superficie, saldandosi da sotto alla schiuma. Il profondo e l'alto vorranno essere costanti sull'intero orizzonte essendo chiaro che il disfarsi della nave ha dotato di nuove connotazioni l'orizzonte. Quest'ultimo è l'*envergure* percorsa dal disinnescamento di un dinamismo plastico responsabile prima di aver plasmato la forma della nave. È il sostegno su cui si appianano gli estremi opposti di un'oscillazione.

(2) Gli strappi ontologici: riassorbita la forma della nave, la furia obliqua delle acque si incapsula nel mancato volo di un'ala. Come se, incurante del richiamo longitudinale dell'orizzonte, la parabola del movimento si fosse staccata dal mare per mantenersi appena sopra l'acqua in quiete, in un'ala incapace di staccarsi completamente dalla gravità livellante della schiuma, e che per ciò piani, assumendosi l'incarico, fatto singolare, di reprimere il nervosismo plastico della superficie (nei sensi alterni dell'*envergure* e della *quille*: di qua e di là della superficie).

L'ala resiste sollevata; non è trascinata dal ricadere della vela (onda). Con l'ala, si tenta quasi di imporre un limite al "possibile" plastico, di tenere l'orizzonte schiacciato, di sorvegliarne l'insicuro appiattirsi dopo un iniziale movimento furioso. La superficie del mare è forse troppo ricca di impulsi plastici perché si possa essere sicuri che null'altro avvenga in futuro. Si prova a stringere la superficie tra argini paralleli, stabilendo due fasce di oscillazione, due livelli di contenimento simmetrici, sopra e sotto l'orizzonte. Nulla vieta di pensare, in questa fase, che l'ala sospesa e planante sia, come nel sonetto del naufragio del 1895, una nuvola⁵.

par avance retombée d'un mal à dresser le vol / et
couvrant les jaillissements / coupant au ras les
bonds

Poiché l'ala appartiene all'abisso («la sienne»), si può pensare che l'orizzonte marino, incapace di conservare costante in alto e in basso la sua plasticità, si costituisca, tramite il suo mancato volo, come il corpo di un uccello che galleggi in superficie facendo ruotare le proprie ali. Ali e onde risulterebbero intercambiabili in ragione dell'impossibilità di staccarsi dall'orizzonte e prendere il volo (cfr. *Le vierge, le vivace, le bel aujourd'hui*, il sonetto del cigno). Il *Coup de dés* sembra così mettere fuori causa un dra-

⁵ Lì una *basse*, lo scoglio non affiorante dall'acqua. Cfr. Stefano Agosti, *Lecture de «Prose pour des Esseintes» et de quelques autres poèmes de Mallarmé*, Comp'act, Chambéry 1998, pp. 149-167.

stico allontanamento dal bordo longitudinale che divide lo spazio. Avendo perciò assimilato gli opposti profili plastici di una nave, quel taglio frontale minaccia di rimetterli nel circuito dell'imminenza, senza che, ancora una volta, la loro ricomparsa possa rendere stabili tali forme, consentendogli di sostenersi da sole. Col suo roteare, tuttavia, l'ala, nuova metafora dell'onda che ricade, reprime l'onda.

Insomma la nuova metafora sembra avere effetti *meccanici* sul metaforizzato, poiché procura, così, di tenerlo sotto di sé. Ciò impone all'orizzonte una coerenza piatta evitando il riemergere di gonfiori, di fronti alonari suscettibili di far balenare una forma nella sua interezza. (Qui e altrove, Mallarmé sembra concepire la forma come ciò che può contrarsi sull'asse di simmetria che l'attraversa, come una plasticità che regredisce sul taglio ideale che la divide). L'ala contribuirebbe a raffreddare il verticismo plastico del mare, l'imprevedibilità prismatica conferitagli dal crollo della nave, e che ha dotato l'acqua dell'attitudine a proiettare in alto le sue tensioni acuminate, quelle esplosioni ad angolo caratteristiche di quanto non arriva a conservarsi solido nel tempo.

Il detonare di cunei dal piatto sembra minacciare un intuibile obiettivo del *Coup*, quello cioè di disarmare il ritmo spigoloso annidato nel piatto, di distendere, allungare, comprimere "per stiramento" la tendenza dell'orizzonte ad arricciarsi, di moderare insomma la tensione mimetica della materia attraversata da *idee*. Gli *eide*, invece, la plasmano solo temporaneamente senza mai potersi saldare alla solidità dell'oggetto concreto e presente, istituendo finalmente l'oggetto quale elemento fisso nel quadro dell'esperienza. Infatti l'*envergure* – la verga che sostiene le vele – finisce per celare l'elemento prismatico, la tendenza a corrugarsi dell'acqua, sempre pronta a produrre gomiti plastici nella misura in cui tenta (senza riuscirci) di far insediare le forme nella materia, a farle durare. Si può anche supporre che il triangolo, che dà forma alle energie affioranti quando in superficie si districano dalle loro radici strutturali, sia inghiottito dal quadrato, che cioè la cuspidè dell'onda si incunei nella forma longitudinale della vela, o ne sfrutti l'apertura, provvedendo a spandervi il proprio verticismo, quasi una tale propagazione potesse mitigare la capacità del triangolo di ferire lo spazio con una sua punta.

Le spinte triangolari, il disturbo di un ritmo alterno, sembra, non dovrebbe essere rimosso, ma occultato, indotto a smorzarsi lasciando che ogni cuneo si scioglia nell'ampiezza di uno spazio longitudinale, che corre lungo l'orizzonte. Si direbbe quasi un annegamento del cuneo nelle pieghe di un ventaglio le quali, ampliandosi, arrivino infine a confondersi con una scansione di verticali. Da un lato, gli angoli pronti a emergere da una massa mobile sarebbero tenuti a sciogliere le loro esigenze perforanti nel filo continuo dell'acqua; dall'altro, l'acqua è una *enver-*

gure, la verga sotto cui è lecito supporre il "quadrato" di una vela.

Insomma il quadrato agirebbe come un fattore di raffreddamento geometrico nei confronti delle spinte triangolari, delle obliquità prismatiche. Una specie di "macchina" deputata a deviare l'obliquo adattandolo al parallelo, a trasformare uno spazio prismatico – prospettico – in una frontalità appianata dove le curve del ritmo possano semplificarsi, disciplinarsi in cesure verticali la cui unica funzione sia ormai quella di scandire lo spazio.

Cambia così la scena del naufragio. Con tale sostantivo si indica l'appiattirsi delle alterne metà plastiche dell'oggetto in superficie, su una linea di emersione. *Naufrage* è cioè la longitudine che assorbe sia la vela (onda), che la «quille» della nave, non più protesa a crollare in basso, ma che il magnetismo orizzontale richiama a sé inducendola ad allargarsi, a confondersi con l'orizzonte intero.

Supponendo che il significato del naufragio sia quello appena descritto, la vela, che sopravvive nella metafora dell'ala, sarebbe l'unico oggetto a presentarsi alternativamente di qua o di là dell'acqua, poiché la solidità meccanica connessa alla metafora consentirebbe all'onda di restare legata alla *quille*, la stessa che però ha coinciso con l'orizzonte che l'ha assorbita. La staffetta metaforica onda / vela / ala, come i successivi tagli metaforici attribuiti all'onda, evidentemente, non danno una *variatio* retorica innocua, ininfluente: regalano all'onda la possibilità di conservarsi integra e addirittura di ruotare, e così di sommuovere, di "scavare" e rivoltare l'acqua anche in basso. Essi concedono cioè all'onda di transitare verso l'interno evitandole, una volta che essa si trovi nuovamente a contatto con l'acqua, con la materia di cui è fatta, di dissolversi.

La nuova metafora, pertanto, preserva le forme dell'energia dell'onda, ne congela taluni movimenti, assicurando una maggiore durata alla sua plasticità. Le forme che l'acqua assume (e che riperde quando ricade in giù) potrebbero conservarsi. Ma non basta. Protetta dal guscio delle metafore, l'onda diventa un involucro dove si annida l'ombra, e ciò si verifica perché l'ala e la vela sono portate a inclinarsi su opposti lati, potendo ruotare all'occorrenza intorno al filo longitudinale del mare, avvitando al suo strato superficiale fino quasi, forse, a pulire lo spazio, sottraendogli strada facendo ogni interno residuo di oscurità. Si profila insomma un asse dotato di "pale" che raccolgono l'ombra portandola nell'asse che si avvita:

très à l'intérieur résume / l'ombre enfouie dans la
transparence par cette voile alternative

Se perciò l'onda può attraversare la superficie, ruotare sott'acqua protetta dalle protesi "anfibia" della metafora, cioè dall'ala e dalla vela che le impediran-

no di dissolversi, essa racchiude anche l'ombra, (l'avvitarsi longitudinale delle onde, come detto, fa sì che l'ombra si concentri su quella linea). E mano a mano che il movimento si ripete, quell'asse, ruotando, immette discrete quantità di luce nello spessore dell'acqua accrescendone la trasparenza, dividendole dall'ombra. Qualcosa di simile a una distillazione meccanica che separa la luce dall'oscurità.

Si presenta l'opportunità di compiere passi avanti nell'interpretazione del *Coup*. Riflettendo sulla disposizione tipografica del testo, infatti, si potrebbe leggere l'aspetto iconico della pagina sulla base delle metafore fin qui prese in considerazione. Come sappiamo, le pagine del testo esibiscono fasci di righe parallele, sovrapposte ma sfasate, non allineate tra loro come nei versi regolari. Tali linee possono essere al tempo stesso: (1) creste d'onda; (2) ali plananti all'orizzonte (nuvole?); (3) vele sostenute da verghe che contengono porzioni d'ombra, come scrive Mallarmé, *riassunte* "très à l'intérieur", in una trasparenza affilata (ma se gli schieramenti alfabetici fossero le verghe di altrettante vele, una volta riavvolte, l'opaco del legno si troverebbe fasciato dal tessuto candido che l'avvolge, e la pagina tornerrebbe del tutto bianca; la scrittura sparirebbe).

Nei tre casi si può ritenere che al di sotto di ogni segmento di scrittura si trovi uno spazio impercettibile, a esso saldato e insensibilmente sovrapposto al bianco della pagina. Si potrebbe cioè stimare che parte dell'oggetto sfugga alla vista perché di colore bianco, ovvero identico a quello della carta, e cioè che sotto l'onda vi sia schiuma, sotto l'ala un bianco d'ali e sotto la verga una vela bianca. La pagina non sarebbe più allora uno spazio astratto e "vergine", il piano tangibile su cui tutto è possibile, il luogo favorevole all'arbitrio creativo della penna; né una "circo-stanza eterna". Quello spazio sarebbe invece vuoto nel senso della profondità, un luogo dove tessere di colore bianco (ali o vele) si sovrappongono e si eclissano scalandosi in avanti, penetrando a fondo, mentre avanzano scandendo una profondità inattesa.

Il piano frontale della pagina sarebbe insomma l'intervallo – in profondità – compreso tra due piani che l'avvitarsi delle onde lascia separati, tenuto aperto dal loro ruotare intorno all'asse dell'orizzonte.

E non si avrebbe qui soltanto una metafora del libro e della rilegatura intorno a cui le pagine, come vele, si sollevano e si adagiano senza staccarsi dalla cucitura che le tiene unite.

La posta in gioco è forse più alta se si ipotizza che nella pagina di Mallarmé riemerge un protocollo rinascimentale. Anche nei dipinti di Michelangelo sembrano esserci due piani, uno frontale e l'altro retrostante, relativamente più profondo; anche lì si tratta di due limiti entro i quali si sviluppa la plasticità dei corpi. Le figure collocate in quel corridoio possono avvitarsi e contorcersi saggiandone il vuoto, ma entro i limiti per così dire deduttivi imposti

dalle superfici distanziate, le quali appunto definiscono un vuoto che poi i ritmi spiraliformi del corpi contribuiscono a popolare⁶.

Sullo sfondo di quell'"intercapedine" michelangiolesca, di quell'alternarsi di sporgenze che si avvitano non potendosi affrancare dalla linea d'orizzonte volando via, prende avvio la scena del «MAÎTRE». Riteniamo che Mallarmé rilanci qui il movimento metaforico proponendo una nuova incarnazione metaforica dell'onda. La scena indica chi può compiere il lancio di dadi (che mai abolirà il caso).

Sfumata l'occasione di intuire che il lancio di dadi metaforizza l'onda, con l'effetto, lo abbiamo visto, di aprire al proliferare di idee metafisiche che saturano il sorgere dell'onda dal mare, ossia un evento di pura contingenza ancorché privo di senso, appare un vecchio capitano di nave, il *maître*. Questa figura senile, pur tenendo stretti in mano i dadi dal cui lancio si pensa potrà dipendere il disinnescamento del disordine e della tempesta, esita a compiere il gesto, lo ritarda dando l'impressione di una rinuncia o di un ripensamento *in extremis*.

L'episodio, a nostro avviso, ripete la scena precedente: così come l'onda è prima sorta e poi ricaduta, il vecchio sorge dall'acqua e dopo vi si reimmerge. La sua comparsa dipende dal fatto che onde / vele / ali girano intorno all'orizzonte che le vincola a sé. L'ipotesi che il vecchio e l'onda coincidano, si ricava dal fatto che l'uomo è imbiancato dall'età («chenu»). La barba, del resto, è «soumise» (con accezione topologica dell'aggettivo alla lettera: *sous-mettre*, collocato sotto la linea longitudinale), sicché tale figura farebbe parte del ritmo di tessere bianche che s'immergono e risorgono lungo l'orizzonte cartaceo del testo. Gli eventi che si producono l'uno di seguito all'altro farebbero capo al progredire di una commutazione metaforica che lascia intatta una scena naturale (l'alzarsi e il ricadere dell'onda) la quale è ricordata nella misura in cui – a ogni successiva rievocazione – l'applicazione di diversi protocolli metaforici riesce a presentare il passato come un evento nuovo e diverso, parte di una catena di fatti che sembra dirigersi verso una qualche conclusione. Si preserva così l'idea (o il pregiudizio) che nella sequenza si assista a eventi separati e tra loro conspiranti.

Il vecchio potrebbe essere tuttavia un *eidōs* transitorio che attraversa, agitandola, l'immagine cardine dell'onda. Agganciato all'elica sul filo dell'acqua, egli appare perché quella, avvitandosi, lo spinge in alto; il che gli concede una sorta di preveggenza ottica, dal momento che «à ses pieds» intuisce, dalla

⁶ Cfr. la lettura di *Sainte* di H. Staub, (*Le mirage interne des mots*, in «CAIEF», 27, 1975, pp. 275-288), per il quale il testo è una sorta di "corridoio" delimitato da pareti speculari, dove si svolge un continuo rimbalzo di riflessi (metrici, prosodici, tematici, retorici).

vicina «conflagration [...] / de l'horizon unanime», il prepararsi di un numero necessario.

Ma per quale ragione un lancio di dadi capace di dare «le nombre unique qui ne peut pas être un autre» avrebbe potuto «reployer l'apre division» della tempesta? Che rapporto c'è tra il numero e il cessare della frammentazione ritmica dell'orizzonte? Se il numero fosse 12, è stato notato, si tratterebbe del computo sillabico dell'alessandrino⁷. Perché, ancora, assecondando un incendio longitudinale (da *flagrare*: bruciare), si otterrebbe ciò che la pagina precedente suggeriva di evitare, ovvero un ritorno di pieghe sull'orizzonte, il temuto ribollire degli angoli sul piatto? Ora, la divisione, "aspra" (con sfumature politiche di discordia), è diversa dalla tesi precedente: questa reclamava di appiattare i balzi delle onde, di schiacciarli in linea continua, di attenuarli il più possibile. Al contrario, il gesto del lancio, se portato a compimento dal vecchio, avrebbe invece restituito all'orizzonte la libertà di piegarsi. Si faccia attenzione: avrebbe fatto ciò ancorando le pieghe a una sequenza di conflitti, a fratture bilaterali, in parte portate in luce dalle pieghe che aiutano a localizzarle. (L'angolo, la spinta acuminata, cela allora la frattura; è un oggetto diviso che si diffrange occultando la linea verticale che lo attraversa, in senso obliquo e longitudinale, nella svasatura del ventaglio). Altro indizio del cooperare di obliquo e verticale, indicanti rispettivamente un andamento ritmico di tipo plastico e uno che fa capo alla scansione dello spazio con parallele (cfr. *supra*).

Le parallele raffreddano l'obliquo asciugandolo, come in una specie di cardatura, di pulitura, di asportazione dagli intervalli di eventuali irregolarità triangolari (ritmiche). Il vecchio, però, lo abbiamo visto, non compie alcun gesto e così si rimane fermi alla scena precedente e alla tesi che essa conteneva. Del resto, se quella figura fosse la maschera metaforica di un'onda, come mai avrebbe potuto? In seguito al lancio fallito, dunque, persiste la linea schiacciata percorsa da minacce vibratorie.

Ma il potenziale ritmico è stato abbassato dalla *conflagration*, dall'incendio, con cui forse si intende incrementare la repressione dell'irrequietezza ritmica del mare (più su, era l'ala incapace di volare a comprimere il nervosismo plastico sull'orizzonte).

Con il fuoco si otterrebbe di smaterializzare una massa che, ulteriormente rarefatta, farebbe ancor più fatica a piegarsi, a liberare il ritmo che cela.

Sicché il vecchio capitano, col favore del meccanismo elicoidale, è sommerso dai *flots* e rappresenta il naufragio di un uomo «sans nef». Perché allora non chiamare tutto ciò un annegamento? Secondo l'ipotesi che ci sta guidando l'uomo è "senza nave" perché essa coincide, fin dall'inizio del testo, con l'asse longitudinale al quale sono meccanicamente

saldate le onde / vele / ali. Inoltre, lo si intuisce, l'onda/ala ricade di nuovo in acqua, ma al suo interno ci sono i dadi. L'ala ha fatto naufragio, ancora una volta, e lo stesso ha fatto l'onda ricadendo. Nel livello dell'*extériorité*, l'evento è incompleto a causa del ritrarsi delle strutture aggreganti dalla materia.

Si scorge poi il braccio del vecchio proteso fuori la superficie liquida, mentre in mano tiene stretti i dadi. L'attitudine viene letta come il gesto di porgere i dadi a un successore «ambigu», a qualcuno che verrà, un «ultérieur démon immémorial». Quest'ultimo avrebbe spinto il vecchio «vers cette conjonction suprême avec la probabilité», dalle «contrées nulles» di un limbo senza tempo dove si trova, impossibilitato a nascere (come avviene al *sylphe*, nella trilogia di sonetti del 1887).

La figura infantile, evidentemente un'onda nascente, sorge dalla ricaduta dell'onda precedente e soppianta il senile *maître*. Il demone è nato da un *ébat* (oltre al senso "gioco infantile", è convocata la nozione meccanica di "gioco", quando due pezzi non combaciano bene?).

Egli avrebbe ispirato l'opporci del vecchio al mare, che ha scelto di non intervenire sullo stiramento dei picchi ritmici del mare. Il vecchio non ha lanciato i dadi, non ne ha avuto il tempo o ha voluto lasciarne l'incombenza al successore; ha forse preferito mantenere lo *status quo*. Le molte ipotesi conservano alla scena la sua apparente inspiegabilità, la sospensione ontologica che ne emana, sottolineando la difficoltà di attribuire intenzioni chiare alle incarnazioni metaforiche del mare in movimento. Su un altro piano, essendo l'onda a ricevere quegli scenari metaforici, l'inspiegabilità degli eventi è legata alla meccanica ostinata con cui la natura ripropone i suoi movimenti, in una generale assenza di volontà.

L'atto abortito è infatti una «chance oiseuse», costituirebbe il ripetersi di un rituale inefficace, nella certezza che il lancio di dadi non avrebbe sortito l'effetto di invertire lo stirarsi del ritmo su longitudinali spianate. Ma fermiamoci sul successore. Che egli non sia ancora nato non stupisce; il suo corpo coincide con la gestazione meccanica di una nuova onda. Altre onde, del resto, ne hanno trasformato l'«ombre puérile», corroso il corpo acerbo e plasmato l'ombra fino a darle una forma fluente, morbida e poco angolosa:

son ombre puérile / caressée et polie et lavée / assouplie par les ondes et soustraite aux durs os perdus entre les ais

L'ombra accarezzata si addolcisce, si pulisce, diventa flessibile e trasparente. Perde ogni residuo di durezza quando le ossa si disperdono tra le assi di legno della nave (accenno possibile alla realtà visibile del testo, alle righe trasposte nella metafora del *navire*, un fitto di parallele da cui passa ogni spigolosità del corpo, le ossa, dove le sporgenze sono sotto-

⁷ Cfr. M. Ronat, *Le «Coup de dés»: Forme fixe?*, in «CAIEF», 32 (1980), pp. 141-147.

poste alla disciplina degli strati tipografici della pagina).

L'ombra proviene ora dall'assenza del corpo, ossia dal fatto che, pur senza il dovuto spessore vivente, si genera un'opacità. In rapporto alla vela, è come se la verga che la sorregge lasciasse srotolarsi la trasparenza che contiene. Il vecchio è il tramite tra il mare e l'entità fanciullesca, ed è incaricato di promuoverne l'unione col mare («fiançailles»). Ma il tentativo di far "fidanzare" le due parti fallisce e coincide con un «voile d'illusion» destinato a barcollare, e poi a crollare. Il mancato lancio dei dadi è dispeso dall'ennesimo ricadere dell'onda.

Da qui l'ipotesi: l'unione del *démon* con il mare è il possibile rapporto dell'ombra concentrata nel verso con il filo su cui l'abisso si è concesso una espansione longitudinale.

Sul piano dell'ontologia "tipografica" del *Coup*, quell'unione potrebbe realizzarsi se un segmento d'ombra (per esempio un verso) si abbassasse per aderire al margine longitudinale a cui si incardinano gli eventi, nel testo e nella pagina: la linea che si avvia all'orizzonte. Si tratterebbe del ricadere di un getto ritmico sul supporto da cui si è innalzato, confermando come a tale segmento si saldi un «voile d'illusion» bianco che collega la sua illusorietà al fatto che una proiezione plastica del ritmo abbia potuto prorompere, sollevarsi, scattare in alto.

Al getto può far seguito perciò una ricaduta, lo svolgersi di una vela che copra di bianco il candore della pagina, il che sembra ricalcare la sospensione dell'ala che plana sull'abisso. Non si mancherà di notare che l'ombra a cui si fa spesso riferimento – se intesa quale metafora del sostegno della vela –, è, per analogia con l'accumularsi delle righe nella pagina, una condensazione longitudinale di ombra. Il verso sarebbe cioè un asse di oscurità intorno a cui possono avvolgersi e svolgersi sia il bianco sia la trasparenza, ovvero, in definitiva, ciò che costituisce la pagina. Quest'ultima, lo ripetiamo, non è uno spazio omogeneo; è invece un mosaico di tessere bianche, di vele che si sovrappongono in ragione di un moto elicoidale.

Nella pagina successiva, il testo propone due comparazioni entrambe introdotte da «COMME SI». Il costruito, ostentatamente sdoppiato, biforca visivamente e sintatticamente l'ipotesi, autorizzandoci a riferire nuove immagini a quanto era emerso nella scena precedente.

Il primo segmento (1) riferisce di una «insinuation / d'ironie» arrotolata («enroulée») al silenzio. Il silenzio, intanto, volteggiava sul «gouffre» senza co-spargerlo (occluderlo) o fuggirlo («sans le joncher / ni fuir»), mantenendosi entro una fascia parallela all'orizzonte, in ciò simile a quell'ala sospesa, incapace di ricadere sull'acqua (al contrario dell'onda che l'ala metaforizza). La sospensione del silenzio, poi, si flette nel «cullare» il «vierge indice», scava un

alveo come per fare spazio a una nuova immagine, quella della piuma. L'insinuazione – cioè la piuma – è destinata a precipitare in un turbine «d'hilarité et d'horreur». Del resto, l'etimo di "insinuare" è *in-sinus*, indica l'atto di porre alcunché in una piega, in un avvallamento.

Riemerge qui il problema di un ritmo dalle pieghe estremamente ravvicinate e torna la questione dell'arricciarsi del filo longitudinale, che potrebbe corrugarsi così da dare una dentellatura spigolosa. E nella piega ci sarebbe un deposito di oscurità, elemento metaforicamente connesso al silenzio, al riso e all'orrore, tutti segni di un'emotività che non filtra attraverso l'ordine razionale della parola. Se dunque insinuazione è sinonimo di *implicazione* (nel senso letterale di collocazione nella piega), essa si lega alla pagina che precede, dove appunto l'illusione accecante del bianco era chiamata a discendere dal segmento scuro del verso, lì destinato – in forma di ombra "puérile" contratta sul segmento di una riga – a crollare sul filo longitudinale da cui aveva tratto origine. Entro l'intervallo si poneva un evento luminoso, la vela spiegata dell'illusione, che si srotola dall'alto.

Nel primo «COMME SI», dunque, la luce illusoria è *in-plica* – *in-sinus* –, arrotolata al silenzio, mentre si va avvitando in un turbine che volteggiava sul *gouffre*. L'intervallo è un vuoto che gira su se stesso avvolgendo la reciproca aderenza di ironia e silenzio. Vi è poi il cullare il «vierge indice», un movimento oscillatorio che sembra riprendere il motivo alterno con cui la nave pende da un lato o dall'altro. Il cullare ripristina la *quille*, la concavità dell'inizio, quella assorbita sotto la linea longitudinale del mare. L'arrotolamento si amplia così al centro, facendosi capiente.

La comparazione è rilanciata una seconda volta. (2) Si chiarisce in che consista l'insinuazione; essa è una «plume solitaire éperdue». Non è più arrotolata a stringere un canale turbinante; risente invece del *bercer* e perciò si mostra come un asse longitudinale intorno a cui si profilano aloni simmetrici di forma curva. Il vuoto si rovescia gestalticamente in un pieno dal colore bianco. A lato della linea si creano dei gonfiori. Se all'inizio del testo vela e *quille* erano riassorbiti dall'orizzonte marino, ora quei gonfiori riemergono, ma lungo il filo verticale della piuma, il che porta a pensare che l'espansione della frattura verso i lati, raffigurata dal ventaglio, voglia assumere una forma assoluta, quella di tagli paralleli che ritmano l'orizzonte senza così introdurre l'elemento prismatico della cuspidale o dell'angolo.

La piuma sarebbe «solitaire éperdue» se non la mantenesse immobile un cappello senza bordi («toque») su cui sembra essersi conficcata casualmente.

Sennonché il tessuto del cappello – il velluto – è pieghettato (*chiffonné*) da un «esclaffement sombre»⁸.

Lo scoppio delle risa ha l'effetto di pieghettare il velluto, di farlo incresparsi facendogli perdere la dolcezza che lo caratterizza al tatto. La piuma emerge dal cappello e si oppone al cielo come una «rigide blancheur», ma con scarsa efficacia. Che senso ha un tale conflitto e per quale ragione fallisce? Forse si svela qui che il cielo è scuro, e cioè che il piegarsi del velluto ha impiantato un dispositivo capace di produrre oscurità tramite le sue pieghe. Ma se il fondo della scena fosse un cielo notturno, si dovrebbe ritenere che il nastro di pieghe parallele abbia la medesima funzione di un diaframma trasparente. Ritmare una superficie piatta con pieghe equivale infatti a creare le condizioni perché il bianco si oscuri nella misura in cui imprigiona o sprigiona ombre dalle sue increspature. Ebbene, questa simulazione della notte in un ritmo frontale equivarrebbe a una trasparenza, poiché dietro quella rappresentazione dell'oltre vi sarebbe effettivamente la notte. *Toque* e *aigrette*, per altro verso, rimanderebbero ad Amleto, alla sua «petite raison virile / en foudre».

Sicché, la piuma che resiste al ritmo rabbiante si rafforza scivolando nella metafora del lampo che scoppia improvvisamente nell'irrisolutezza di Amleto. Lo scoppio si profila dopo il «Si» ipotetico. *L'aigrette* (pennacchio), la piuma eretta come un albero maestro («aigrette de vertige»), prima scintilla e poi proietta ombra verso il basso. Dall'oscurità verticalizzata nelle pieghe si torna a concepire il sovrapporsi longitudinale di linee d'ombra, di versi. Sotto al coincidere di piuma e lampo, di oggetto e metafora, si profila un corpo, o meglio una «stature ténébreuse debout / en sa torsion de sirène». Servendosi della coda, quella figura schiaffeggia con «impatientes squames ultimes bifurquées» il mistero di un «faux roc évaporé en brumes».

Fermiamoci su questo elemento. L'ombra che cola è una specie di luce rovesciata, come se quella si tramutasse in ombra al suo solo discendere. Il suo scorrere in giù sarebbe capace di rovesciarla in ombra. Come a dire che l'ombra, prima concentrata su parallele longitudinali – assi ravvicinate della nave o sostegni di vele – ha infine ripreso a espandersi, ma nel rispetto di un'universale discesa o srotolamento della pagina in basso. Non si tratterebbe però, come nella vela, di una diffusione omogenea dell'ombra, ma discontinua, del suo passaggio entro uno stampo sinuoso, quello della sirena, un flusso disciplinato cioè dalle dissimmetrie del corpo. Se la matrice di questo stampo può in parte ricondursi alla ragione ramificata «en foudre» di Amleto, si può riconoscere che entrambi i motivi – *foudre* e *torsion* – non si limitano a incanalare il prismatico sul verticale, ma

operano un ritaglio sulla vela, non più del tutto bianca.

E tuttavia il bianco si ripristina nel momento in cui, dietro le sinuosità rabbiante della sirena e la sua aggressività bilanciata (schiaffo), si scorge un «faux roc» subito avvolto dalle brume appena lo si intuisce in lontananza. Oltre la pagina di nebbie candide di Mallarmé si cela l'illusione di un ostacolo che «imposa / une borne à l'infini». Cos'è quell'infinito se non l'espansione longitudinale su cui crollano gli angoli, ovvero il propagarsi delle fratture ritmiche su una fascia appiattita dove l'assenza deriva dalla repressione dei getti plastici del ritmo? La sirena con la sua coda avrebbe schiaffeggiato la rocca, saggiandone i lati solidi, poi rivelatasi illusione inconsistente. Di conseguenza, venendo a mancare un tale argine, non vi è più alcun limite allo stampamento longitudinale dei ritmi, (ciò avvalorava la tesi che il testo faccia riferimento al contrasto tra poesia classica e l'affermarsi del verso libero⁹). Rimane la biforcazione, presente nella sequenza *foudre / torsion / coda* biforcuta (sirena).

A chiarire meglio cosa fosse il limite dell'infinito provvede la pagina che segue, dove si allude al «nombre». Se anche il numero può esistere / cominciare e cessare / cifrarsi / illuminare, conserverebbe sempre la sua natura di numero sparso nello spazio, ovvero la forma di una

hallucination éparse d'agonie

[...]

profusion répandue en rareté

Quando il numero sgorga è subito negato (*sourdant / nié*); si richiude non appena appare (*clos / apparu*). La biforcazione, la ramificazione verticalizzata, ha voluto insomma affermare la tesi di una pendolarità illusoria dei fatti. Diffusione, spargimento e frammentazione non procedono separati da un senso di irrealtà, di miraggio. Ma i fulmini della ragione acerba e la torsione della sirena sarebbero i modelli del possibile collegamento tra le parti isolate del numero, definito appunto «*issu stellaire*».

A questo punto la piuma cade per andarsi a seppellire tra le onde; (lo stesso era accaduto al *maître*):

aux écumes originelles / naguère d'ou sursauta
leur délire jusqu'à une cime / flétrie / en la neutralité
identique du gouffre

Che funzione ha avuto la piuma? Essa ha violato la regola longitudinale dello spazio, inserendovi un asse verticale, quello del corpo suscettibile, nella simmetria bilaterale che lo denota, di assimilare la pendolarità che muove la logica. La scomparsa della

⁸ Tlf: «Chiffonner: Froisser en donnant l'apparence d'un chiffon, en faisant de nombreux faux plis».

⁹ M. Ronat, *Le «Coup de dés»: Forme fixe?*, cit.

piuma, come in precedenti casi, sarebbe imputabile al movimento di avvitamento delle tessere bianche lungo l'orizzonte. Se però ciò apparenta la schiuma al *maître*, una differenza li separa: il *maître* affondava ma era sostituito dal corpo tessile del *démon*, dalla sua vela.

La piuma, invece, presentando aloni curvi intorno al proprio asse, riesce a ritagliare una figura sinuosa dal riquadro tessile che la imprigiona, ripristinando un conflitto fisico, quasi muscolare, tra la sirena e il «faux roc». È una situazione analoga a quanto avviene in *Hérodiade*, dove la Nutrice, pur parte di un tessuto raffigurante delle sibille, vive di vita propria (Davies). Siamo ormai giunti a un punto di arresto, a una zona di trasparenza grazie a cui è possibile vedere cosa si celi al di là delle “brume” della pagina. Quando il testo fa registrare la caduta delle vele dentro la schiuma, si consuma un passaggio semplice dal giorno alla notte. La notte non appariva perché era coperta dalle vele. Quando la pagina si svuota della luce che l'ingolfa, si è trasportati di fronte alla notte su cui appare la costellazione. Ed è proprio nella costellazione che la serie *foudre / torsion* / biforcazione trova modo di integrarsi utilmente a qualcosa, proponendosi appunto come uno schema compattante.

Lasciando infatti che le stelle sparse si integrino agli spunti prismatici, si ottiene una ramificazione concettuale, l'inveramento di una razionalità nevrotica, inapplicabile alla superficie illuminata del giorno. L'accesso di una tale struttura nel disordine delle stelle, il fatto insomma che il numero diventi costellazione, ripristina un contatto efficace tra le strutture e la materia. Il livello dell'*extériorité* promette di ricompattarsi, l'entropia di regredire, le figure – in virtù di una rinnovata coesione – di tornare ad ancorarsi alla materia per lasciare alla vista solo il buio dello spazio.

Che l'intero testo fosse una sorta di “tramonto”, una discesa dell'ombra cui ci si oppone in ogni pagina, con continui rimbalzi verso l'alto, è lo stesso Mallarmé ad affermarlo, in una nota interessante:

On peut monter avec des caractères plus gros / ils servent à cela / – ceux du texte descendent toujours et cette descente de la page – ce sens – est conforme à l'ombre des caractères noirs sur blanc qui creusent du mystère à chaque page s'entassant (et rejetée si lue) pour laisser éclater en hauteur le texte à la page suivante. [II; 407]

Le pieghe (parallele) del tessuto celano il corpo; sono la griglia attraverso cui il corpo appare come una svasatura ritmica del parallelo. La presenza umana è cioè “implicazione”, un concentrarsi d'ombra lungo una piega verticale. Per esistere è necessario dedurre l'ombra dalla verticalità che la imprigiona, incoraggiarla a scorrere sulle linee trasversali della biforcazione, a dilagare sugli spicchi prismatici del dubbio, lì dove si cerca di mettere in equilibrio la

frattura, magari concedendole la forma triangolare e svasata del ventaglio.

Il prisma (le “variazioni prismatiche dell'idea” di cui parla Mallarmé) dice in conclusione che ogni aspetto dell'evento è stretto da alternative concettuali e che il corpo, con i suoi lati obliqui e i suoi gonfiori, occupa il medesimo spazio del dubbio, quando esso si sottomette a una meccanica pendolare, oscillatoria, fonte di binarietà. Il corpo “nasce” cioè dalla pendolarità di alternative tra cui si esita. È ventaglio, angolo instabile, indecisione ritmica. Tolto il dubbio, allora, non vi sarebbe più nessun corpo, ma solo una verticale asciutta, la stessa con cui coincide il Fauno al culmine della sua disillusione, quando si scopre da solo, a inventare con il canto il ricordo dei suoi giochi furtivi con le ninfe.