



Laboratorio critico 2014, 3 (4), pp. 1-4

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

Sainte di Mallarmé

Il tempo a due dimensioni dell'immagine¹

Massimo BLANCO

«Sapienza» – Università di Roma

Sainte

A la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vèpre et complie:

A ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt, que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.²

La viola, strumento dal suono profondo, si sdora. In passato scintillava (evidentemente di riflessi dorati), vicino a flauto e mandola (strumenti dal suono acuto, presentati come gialli e lucenti).

Così facendo però la viola si sgancia dalla schiera degli oggetti vicini, si disallinea da essi. Ha perduto, o ha quasi perduto, la doratura che l'accomunava al flauto o alla mandola. E si noti che l'allineamento si svolgeva in modo alterno, poiché la viola scintillava a volte a fianco del flauto, altre della mandola. Era quindi una parità oscillatoria che essa intratteneva con tali strumenti, come se non le riuscisse di parreggiarsi a entrambi nel medesimo momento. Il suo giallo si indebolisce; si può immaginare che rimanga un legno opaco, bronzeo, posto all'ombra della finestra che sembra celarlo.

La posizione della viola era perciò contraddittoria, oscillava incongruamente; gli altri strumenti, infatti, parificati dal comune timbro (alto), oltre che

dalla doratura, la invitavano ad allinearsi a una altezza che la viola non era capace di esprimere. Così si fa strada un parallelismo analogico tra il visibile e il sonoro; in entrambi i livelli si avverte il disimpegno di un singolo elemento da un livello di parificazione garantito da altri oggetti omogenei, vicini, suscettibile di legarsi anche in virtù delle loro potenzialità (sonore), benché in modo alterno, come prima si notava. Allora lo scintillio evolve nel contrasto giallo/ombra e il timbro specifico della viola, più basso, e la sua minor acutezza, manovrano il contrasto di diverse altezze. Anzi, il dislivello timbrico pare causare la perdita della doratura; è questa, forse, la chiave razionale della perdita di colore e di lucentezza.

La doppia coordinazione regressiva che abbassa la viola, a guardare più a fondo, dice che impoverimento e incapacità si combinano, su direzioni opposte, regressive o statiche, per rompere l'impropria equiparazione degli strumenti. Essi tornano diversi, costretti a far capo ognuno al proprio livello, cioè a piani eventualmente sovrapposti, paralleli ma non coincidenti. Colpisce poi che sia proprio il tempo a incaricarsi di svelare, sotto forma di conseguenza naturale, come un ovvio deterioramento, lo scollarsi dei livelli cromatici e timbrici.

La differenza sembra in tal modo una condizione derivata, a cui si giunge per gradi se non ci si affrettava a cogliere il contrasto immediatamente, tramite la ragione, il buon senso, cioè ponderando il significato culturale e reale di ogni elemento. Ai livelli indicati, se ne aggiunge un terzo. Poiché la viola è fatta con il sandalo, un legno profumato, si potrebbe ritenere che lo spandersi del profumo compensi la perdita di colore giallo, anche se il testo ne segnala la vecchiaia, caricandovi un ulteriore "freno" regressivo. Infine, per analogia con altri testi del poeta, se il recesso della luce si incaricasse di sbloccare un tramonto si può ipotizzare che esso rimanesse sospeso, interrotto artificialmente nella doratura in origine condivisa da tutti gli oggetti. Vi era forse un tramonto potenziale nella viola, trattenuto dalla sua patina, e che gli altri strumenti provvedevano a celare, secondo rapporti alterni, in una falsa uniformità.

Col tempo, su una durata molto ampia qual è quella della rovina materiale, la perdita di colore (di luce) nella viola avvia il tramonto. Ciò celerebbe un progetto compensatorio: il profumo subentra alla luce, ma non permette al buio di dilagare, alla notte di affermarsi. Ora, questa compensazione interviene a favore del tempo sospeso; supplisce cioè al rinnovato progredire della temporalità, sbloccata dalla viola, quasi a voler ripristinare in modo impercettibile alla vista lo stallo cromatico del tramonto, appunto incapace di divenire, di compiersi.

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vèpre et complie:

¹ Questa lettura di *Sainte* si inserisce in un volume di prossima pubblicazione dedicato a vari testi poetici di Mallarmé: *Edipo non deve nascere. Letture di Mallarmé*. Il presente saggio è quindi da intendersi come estratto di un lavoro più vasto e organico.

² 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. 26-27.

La seconda strofa presenta una situazione analoga. Si reagisce qui alla sospensione interrotta, al riavvio della stasi, che si reincanala nel tempo sfruttando il “tramonto” della viola. La santa alla finestra è pallida e mostra il vecchio libro del *Magnificat*.

Senonché il verbo *étaler*, usato transitivamente, oltre a recare il significato di “esporre”, “esibire”, “far vedere”, possiede una seconda accezione legata alla navigazione: “creare uno stallo”, “contrastare”, “interrompere”, “bilanciare” una forza avversa elevando ostacoli (per esempio, aprendo le vele al vento). Se pertanto tale accezione fosse prevalente, la santa si troverebbe a combattere una forza contraria nel momento stesso in cui il libro che sembra tenere in mano si spiega (“se déplier”). Spiegandosi, il libro potrebbe produrre un equilibrio tra delle forze avverse, opporsi a un flusso che minaccia di inglobare l’ostacolo chiamato a fare resistenza. Ma come fa se esso si squinternava? Alla lettera, infatti, il libro perde le pieghe, le pagine si scollano dalla rilegatura, come ha suggerito Francesco Orlando³ in un suo noto e contestato saggio, coinvolgendo così il libro nel lento invecchiamento che fa scolorire la viola.

Non erano però le pieghe, l’utilizzo consecutivo delle pagine in rapporto alle ore (nella “liturgia delle ore”), a fare del libro l’oggetto adatto a contrastare l’eventuale forza avversa. Le pagine assecondavano piuttosto una linea direzionale, si accordavano in modo meccanico con lo scorrere del tempo. Cioché, sembra, è proprio l’utilizzo passato del libro che si vorrebbe ridurre in stallo, quello connesso al fluire del tempo.

Il richiamo alla liturgia delle ore, in particolare al vespro e alla compieta, preghiere consecutive sul finire del giorno, lascia intendere che il giusto utilizzo delle pagine valesse come un ulteriore fattore di sblocco dal giorno alla notte, ovvero in aggiunta all’oscurarsi della viola, con cui, nella strofa iniziale, si riavvia il tramonto. Il libro attraversava quindi le tappe successive delle preghiere, misurava il tempo prima del tramonto; esse incarnavano il flusso del tempo e così *utilizzavano* il libro. Al contrario, ora il libro si dispiega, si allarga; prima invece “scorreva”, era sfogliato da chi lo usava recitando le preghiere prima del riposo. Il libro scompaginato fa ora stallo opponendosi a tale scorrimento. Esso contrasta allora la consecutività allargandosi in opposti sensi, inscenando una sorta di conquista non direzionale dello spazio a cui si lega, per analogia, una temporalità non più incanalata verso la notte. Il tempo non scorre più ormai; si allarga piuttosto, imponendo la non sostituibilità del dopo al prima, la persistenza antilineare di ogni sua porzione; in altri termini, il tempo si fa *eterno*. Ora, se nella strofa precedente la viola si sdora, recedendo dallo scintillio che bloccava il tramonto, qui il libro influisce sul tempo sot-

traendosi a una direzione consecutiva scandita dai momenti finali della giornata. Scompaiono le pieghe del tempo; in passato, invece, le pagine contribuivano a segmentare il tempo. Ma si tratta solo di interrompere quel flusso?

Ora, il *Magnificat* – contenuto nel libro (il Vangelo di Luca) – allude alla conservazione del popolo di Israele, preservato dalla divinità dai pericoli e dalle malvagità dei tiranni; ricorda il sovvertimento dello squilibrio tra i forti e i deboli, con il connesso rovesciamento dei rapporti di forza. Nello stallo direzionale del tempo si innesta perciò il ribaltamento del rapporto tra giustizia e iniquità. Ma se la prevaricazione è colpita e la rettitudine innalzata, si ottiene una nuova disparità, seppur accreditata dal prestigio morale di chi riceve il potere. In questo nuovo stallo eticamente accettabile, il rovesciamento delle posizioni sembra percorrere con un’onda contraria lo stiramento direzionale del tempo (in avanti e all’indietro). E guardando ancora al riavvio del tramonto della prima strofa, ciò sembra corrispondere a un riflusso dall’ombra alla luce, come per retrocedere dall’ordine consecutivo avvalendosi di una rotta inversa. Il tramonto sbloccato dalla viola si capovolge nel flusso retrogrado instaurato dal contenuto del libro. Lo stallo della consecutività sembra orientarsi all’indietro; il sovvertimento di un ordine ingiusto (il *Magnificat*) vale cioè come una sorta di agente retroattivo, capace di ridefinire il passato, nel quale i giusti subivano l’oppressione dei tiranni.

Se prima lo stiramento era impedito dalle pagine girate in ossequio alla direzione dei momenti conclusivi del giorno, quel movimento si inverte orientandosi verso il passato. Da un lato, il tramonto deve dar luogo a una piega per potersi compiere, disallinearsi approfittando del disinnescamento della parità tra strumenti di altezze diverse; dall’altro, il libro – disfacendosi, sfaldandosi –, perdendo le pieghe ma accogliendo il messaggio del *Magnificat* finisce per far spazio a un ostacolo astratto, il quale contraddice la direzione del tempo invitando a riconsiderare i rapporti di forza del passato, che ormai beneficiano di un nuovo equilibrio morale.

Il libro si propaga su opposti versanti, sia in accordo col tempo, sia pure in senso regressivo, riasorbendo all’indietro la propria linearità. Il disfacimento del libro, quel non poter più piegare le pagine, inverte il capovolgimento offerto al popolo eletto e a Maria (“innalzare gli umili, abbassare i potenti”). L’afferinarsi di un ordine equo abbatte le pieghe del tempo, quelle con cui il libro si coordinava nella fase della preghiera, cioè in occasione del ringraziamento per i benefici ricevuti. Si scardina l’accordo meccanico tra le pagine e il tempo. Il tempo si è allargato, non trova più nella scansione prima/dopo il necessario ancoraggio. Questa rottura della *consecutio* vorrebbe forse contrastare il tramonto della strofa iniziale? Su questo punto, intervengono le successive strofe.

³ F. Orlando, *Mallarmé e la fede perduta: lettura di Sainte*, in «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», vol. 17, n. 2, (giugno 1964), pp. 85-97; poi in Id., *Le costanti e le varianti*, Il Mulino, Bologna, 1983, pp. 309-326.

A ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

La finestra dove si colloca la santa è un vetro d'ostensorio⁴ sfiorato da un'arpa. L'arpa è formata dal volo serale di un angelo ed è da questi offerta alla "délicate phalange" della donna. Non si tratta però di un'ala le cui piume valgono come corde tese, ma di un volteggio che, evolvendo, *costruisce* l'arpa. Sarebbe cioè il movimento dell'angelo a disegnare lo strumento che, si sa, è il simbolo di santa Cecilia⁵. Si può pensare che il volteggio non faccia che cucire tra loro le corde, mettendole l'una a fianco dell'altra. Il che equivale a ripristinare – con il movimento – il ritmo di pieghe che lo squinternarsi del libro ha cancellato, e con esso il progredire del tempo. Sicché emerge qui una nuova sovrapposizione di livelli. Il dito della santa si trova al di qua del *vitrage*, oltre il quale si profila l'arpa cinetica dell'angelo. L'arpa non è tuttavia accessibile alla falange. Il vetro impedisce alla donna di accedervi, anche se l'arpa, sfiorandolo, sembra cercarne il dito.

Se, com'è verosimile, la santa è incorporata in un *vitrail*⁶, l'arpa esprime con il suo appoggiarsi il desiderio di essere suonata, come se, intravisto la falange della donna, provasse a entrare in contatto con tale figura. Ma, appunto, la santa non può muoversi essendo un'immagine impressa nel *vitrail*. Sicché la schiera delle corde si avvicina al *vitrail* suggerendo che se un gesto della donna riuscisse a svincolarsi dalla piatezza si otterrebbe una musica piacevole.

Si fronteggiano due superfici che sembrano custodire qualcosa di plastico, l'una (il *vitrail*) il gesto del dito, l'altra, l'arpa, la vibrazione delle corde; entrambi gli eventi sono sospesi, potenziali, irrimediabilmente virtuali. Non entrando in contatto, nulla accade. Se nel *Magnificat* della seconda strofa il rovesciamento dei rapporti di forza era apparso come l'ostacolo retroattivo da frapporre alla direzionalità del tempo, proteso a dirigersi verso la notte, ciò dipendeva anche dallo scompaginarsi del libro, a cui, lo abbiamo visto, sopravviverebbe l'avviamento di una direzione inversa, diretta su una luce anteriore.

Se la strofa precedente sembrava dunque orientarsi su tale luce, l'incapacità di compiere un gesto al

di fuori del piatto – di realizzare un evento fuori livello – contesta qui l'avviato riflusso dall'ombra alla luce, cioè l'anti-tramonto innescato dal *Magnificat*. In definitiva, il gesto inattuabile della santa perfeziona e stabilizza lo stallo del tempo, impedendogli di muoversi all'indietro.

Du doigt, que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

Ormai la santa non dispone più del vecchio sandalo (metonimia della viola "tramontata" e perciò assorbita dal flusso lineare del tempo), né del vecchio libro, fattosi illeggibile per lo sfaldarsi delle sue pagine. Le vengono a mancare gli accessori disallineanti di cui prima era dotata, ossia quegli oggetti capaci di produrre volumi da se stessi; (del resto la viola, abbandonato il suo rango improprio, è fuoriuscita dal livello di parificazione degli altri strumenti, mentre il libro, mancando di pagine girevoli, non può più a lungo "simulare" le misure consecutive del tempo).

Tali oggetti rappresentavano le matrici ontologiche che avrebbero consentito alla santa di uscire dallo schiacciamento che la raffigura trattenendola. Ora, *balancer* ha due significati: "oscillare" tra due punti o "mantenersi in equilibrio" tra essi. Il secondo significato, si intuisce, si apparenta all'accezione marinaresca di *étaler* su cui ci siamo fermati: "creare uno stallo". Sicché *balancer* può indicare sia equidistanza ed equilibrio, sia oscillazione, cioè una attività *lineare* compresa in un intervallo dato. Adottando l'idea di equilibrio, la santa terrebbe immobile il dito sull'arpa che, come già si è visto, sfiora il *vitrail* come a esortare il dito della musicista a muoversi tra le corde. Optando per l'altra accezione, la santa muoverebbe con gesto alterno, oscillatorio, il dito sulle piume dell'ala. In entrambi i casi, e in entrambe le strofe, non si producono suoni.

Tramite le due accezioni di *balancer*, il dito effettua un movimento immobile, *sur place*, compie cioè uno stallo virtualmente oscillatorio (o tutt'al più si impegna in una mobilità inefficace tra punti opposti). Inoltre, ciò si manifesta quando, così sembra, la viola e il libro hanno compiuto il loro ciclo regressivo, l'una spegnendosi nel buio, l'altro scompaginandosi nel suo stallo temporale. In definitiva, è come se certi eventi si fossero verificati dentro il *vitrail*, il quale conterrebbe una scena capace di evolvere nel tempo, a dispetto dell'immagine statica lì appiattita. Sennonché la santa non riesce a toccare le corde o le piume perché la sua ontologia è bidimensionale, la stessa di una immagine; il doppio movimento del dito, come lo scolorire e lo scompaginarsi, sono possibili solo all'interno della rappresentazione. Si tratta cioè di fatti che non contraddicono la bidimensionalità, ma che si adattano ad essa, ne assecondano la superficie senza potersi fare plastici.

Se la viola e il libro scompaiono dalle mani della donna ciò si deve al fatto che svaniscono dal vetro, o

⁴ Prendendo spunto da alcune varianti dell'*Ouverture ancienne* di Hérodiade, Agosti ritiene che la santa sia in realtà la luna che traspare dal vetro di una finestra. Come l'ostia nell'ostensorio, la luna simboleggia la verginità pagana che per farsi identificare come mito aveva necessità di porsi accanto a strumenti musicali. Cfr. S. Agosti, *Lecture de «Prose pour des Essentes» et de quelques autres poèmes de Mallarmé*, Comp'Act, Chambéry, 1998, pp. 73-95.

⁵ Mallarmé aveva scritto il testo per Mme Cécile Brunet, madrina di Geneviève e il cui marito era un maestro vetraio. Il testo le fu inviato nel dicembre del 1865.

⁶ Cfr. E. Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Droz-Minard, Paris-Genève, 1972 (1948), pp. 70-79.

scivolano via senza allontanarsi dalla superficie. Al contrario, l'azionarsi del dito a suonare l'arpa sarebbe un evento volumetrico, ciò che le strofe precedenti, con le due accezioni di *balancer*, hanno indirettamente contestato. Tutt'al più si può progettare uno sdoppiarsi di superfici e prevederne il contatto volumetrico.

Ma il corpo, messo a nudo dal tempo interno del *vitrail*, che evolve per proprio conto nel senso di due sole dimensioni, non può vivere in modo plastico, ossia manifestare gesti, suonare l'arpa. Il tempo è qui un fattore bidimensionale, è legato a una superficie; se anche si volesse uscire dalla temporalità schiacciata non si riuscirebbe, tanto più se ciò richiedesse lo sporgersi dal piatto di un arto, del corpo, insomma di una plasticità viva. Questo punto di vista si ricava, nelle strofe finali, dal fatto che il volteggio dell'angelo crea uno strumento piatto, dove si schierano corde parallele. Nell'ultima strofa, quando l'arpa ridiventa l'ala dell'angelo, quest'ultimo non si mostra in forma corporea, ma come una controparte composta da una fila di piume, analoghe, *variatio* permettendo, alle corde dell'arpa. Sennonché, dalle corde alle piume, si constata l'incorporazione nelle piume delle mancate vibrazioni delle corde, tanto più se il dito non ha potuto compiere il gesto auspicato dall'angelo; la piuma, infatti, presenta un alone di peli intorno a sé, distribuito ai lati, quasi a simulare gli effetti del gesto della santa, che però non ha avuto luogo per le ragioni sopra indicate.

Si fronteggiano allora le rappresentazioni artistiche di due corpi, della santa nel *vitrail* e dell'angelo nell'arpa. Lo schiacciamento che li rappresenta vieta loro di venire a contatto. Se mai ciò avvenisse si avrebbero due corpi, un gesto, e una musica si fonderebbe nell'aria.