

L'ESSENZA E L'ARABESCO LA LETTERATURA SECONDO MALLARMÉ

Si può provare a partire da questa immagine, che peraltro non è presa da Mallarmé e dunque potrà risultare arbitraria. L'immagine di un superbo scorcio di natura, ad esempio una baia scoscesa lungo un tratto di costa mediterranea. La vegetazione è carica di profumi e colori. La terra si getta a parete verso il mare, salvo arrestarsi in una breve porzione di spiaggia a cui si giunge per un ripido sentiero nascosto tra la macchia. Immaginiamo anche di essere venuti a sapere in modo del tutto casuale e inatteso dell'esistenza di quel luogo, di cui solo noi, almeno per qualche ora, crediamo di possedere la chiave. Cosa faremo in seguito – ci domandiamo – ne parleremo ad altri? Tenteremo di rivelare a qualcuno, magari a un amico, il breve miracolo di quel paesaggio, di quel ritaglio di mare, pur sapendo che il nostro sguardo non collimerà necessariamente con quello di un'altra persona? Potremmo sentirci mortificati dalla scoperta che la nostra emozione più intima non è comunicabile. Non viene condivisa nella sua essenza e magari nemmeno compresa a livello generale. E d'altra parte, quale sarebbe per noi il vantaggio, all'interno di quella esperienza, della comunicazione?

L'arbitrio nella scelta di questa immagine può forse esser perdonato in virtù del fatto che Mallarmé, almeno in un caso, dichiarò esplicitamente di essersi “follement enivré de la Méditerranée”, al punto di esclamare, rivolto a Cazalis, “Ah! Mon ami, que ce ciel terrestre est divin!”¹. Tuttavia, ciò che qui si voleva sottolineare, quale dato di partenza, è come l'esperienza del Bello (sia naturale che artistico), comporti sempre di per sé il problema della condivisibilità, ovvero della possibilità o meno di partecipare realmente e nello stesso modo, in due o più persone, a uno stesso fenomeno estetico. Non solo nel senso dell'antica e complessa questione dell'universalità del giudizio di gusto, come è stata teorizzata in particolare da Kant. Ma anche nel senso più immediato del dubbio, per colui che in un modo o nell'altro si trova a contatto col Bello, se valga la pena o no tentare di diffonderlo, di divulgarlo: di dividerlo, appunto.

Mallarmé si è confrontato con questo problema molto presto. Appena ventenne, nel 1862, ambiziosamente proiettato negli esordi di una carriera

1. Lettera a Cazalis del 28 aprile 1866. Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1998, vol. I, p. 698. D'ora in poi *ŒC*, I.

di poeta (lunghe ore di scrittura, soltanto due o tre apparizioni su piccole riviste), proprio negli anni in cui risplende il culto dell'“École païenne” per la Bellezza fine a se stessa, scrive *Hérésies Artistiques – L'Art pour tous*. Dove affronta per la prima volta, come è noto, la questione dell'opportunità o meno della larga diffusione di opere poetiche quali, ad esempio, *Les Fleurs du mal*. Il tono che accompagna questa difesa appassionata e solenne della Poesia contro i pericoli di un'inutile e demagogica divulgazione non si dimentica facilmente. Anche per il contrasto con lo stile elegante e sinuoso, denso e insieme dilatato, della sua prosa più matura:

Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné: l'art a les siens².

Un altro passaggio memorabile recita così: il poeta deve considerarsi “adulateur du beau inaccessible au vulgaire”, in quanto “l'homme peut être démocrate”, ma “l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate”.

La critica ha notato, a proposito di *Hérésies Artistiques*, come da allora Mallarmé si sia mosso senza più ripensamenti verso una concezione della poesia come fatto sostanzialmente elitario. Tuttavia questa osservazione non dice ancora nulla sul perché di quella scelta e di quell'orientamento. In tal senso Mallarmé sembra non discostarsi troppo dalle idee di vari poeti suoi contemporanei (si pensi al gruppo del *Parnasse*) riguardo alla funzione della letteratura e dell'arte. E d'altra parte, anche uno scrittore del tutto diverso come Stendhal non aveva predicato in maniera molto differente quando immaginava di rivolgersi “to the happy few”. Dove risiede, dunque, l'originalità di Mallarmé? Semplicemente nell'aver perseguito un mito di aristocrazia nelle lettere con tale, assoluta intransigenza da creare un linguaggio poetico oscuro, pressoché indecifrabile, e perciò inservibile per grandissima parte dei lettori? Una poesia che, davvero, fosse per soli iniziati?

Siamo qui al centro del problema. Ma non ancora alla risposta sul perché Mallarmé abbia seguito da principio quella linea, e sul perché, soprattutto, la sua opera sia poi divenuta, di fatto, un riferimento imprescindibile per quasi tutta la letteratura (e non solo) del Novecento.

No, la cosiddetta oscurità mallarmeana non è semplicemente il frutto di una tendenza della poesia, innamorata di se stessa, a isolarsi progressivamente al di fuori del flusso della cultura dominante, lontano dalla fruibilità dei lettori ordinari. (L'orientamento marxista di una tale interpretazione farebbe di Mallarmé l'ennesimo, più o meno consapevole eroe di una rivolta antiborghese nata nel cuore stesso della borghesia).

Per fare un passo avanti possiamo invece servirci ancora un momento

2. *Hérésies Artistiques. L'Art pour tous*. In attesa della pubblicazione del secondo volume delle *Œuvres complètes* curate da Marchal, ci riferiamo qui, per le prose, all'edizione storica di Mondor, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1945, pp. 257-260. D'ora in poi *ŒC Mondor*.

dell'immagine iniziale: l'insenatura con la piccola spiaggia lungo un bel tratto di costa. Cosa direbbe Mallarmé riguardo la possibilità di comunicare, di esprimere ad altri, il sentimento dell'esperienza di tale visione? Direbbe che quella comunicazione può certo avvenire, grazie alla letteratura, alla poesia, ma a patto di *non descrivere*, di non cercare il realismo. Al contrario, passando sempre per una via indiretta. Dunque schivando, almeno in apparenza, la comunicazione stessa. Il realismo, per descrivere le sensazioni più profonde suscitate in noi da uno spettacolo naturale, non conduce molto lontano. Di più, per quanti capolavori possa aver prodotto, esso è un errore dal punto di vista estetico:

Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régit les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage; non le bois intrinsèque et dense des arbres³.

La carta di un libro è sottile, avverte Mallarmé. Può dunque accogliere qualcosa di etereo e inafferrabile come un'emozione (ad esempio l'orrore suscitato dalla foresta), certo non il peso concreto della realtà (il legno degli alberi). Questa citazione da *Crise de vers* (1896), dove c'è tutto un gioco raffinato nel parlare del concetto di "suggestion" in un modo che è di per sé, oltre che ironico, *suggestivo*, ovvero metaforico, mostra per intero l'enorme distanza stilistica a cui si accennava rispetto a *Hérésies Artistiques*. Nondimeno queste affermazioni mostrano anche una sorprendente continuità con un celebre pensiero espresso da Mallarmé in una lettera a Cazalis del 30 ottobre 1864, riguardo la "poétique très nouvelle" di *Hérodiade*:

*Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation*⁴.

Occorre puntare a rendere, attraverso l'evocazione poetica, un determinato sentimento, o una "sensazione", meglio ancora se complessi e poco definibili (si pensi al misto di gelo e di passione, di narcisismo e tentazione dell'altro racchiusi in *Hérodiade*). Questo è ciò che la letteratura può e deve lucidamente fare, secondo una lezione che ha in Edgar Poe uno dei grandi maestri. La situazione di un racconto, oppure il tema centrale di una poesia, non sono cioè che un pretesto. Tale è, per Mallarmé, l'idea stessa che conduce alla riuscita: alla realizzazione della Bellezza. Si legge in una lettera scritta un anno più tardi:

En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois, le mot de la Poésie⁵.

3. *Crise de vers*, *ŒC Mondor*, pp. 365-366.

4. *ŒC*, I, p. 663.

5. Lettera a Villiers de l'Isle-Adam del 31 dicembre 1865. *ŒC*, I, p. 687.

Si comincia ora a comprendere meglio il cammino che conduce, dal rifiuto giovanile di una poesia “per tutti”, a una concezione via via più matura, secondo la quale la poesia stessa può davvero costituirsi come ponte tra scrittore e lettore, e dunque tra uomo e uomo. Nel senso di una comunicazione che vive anzitutto grazie a un suo preciso ed elaborato codice, dal quale è esclusa a priori ogni soluzione troppo facile. Perché nel *comunicare facilmente* si annida l’incomprensione: nella certezza che si è detta ogni cosa in modo chiaro e diretto. Mentre, con ogni probabilità, ancora non si è detto nulla su ciò che di più importante e specifico andava espresso.

La poesia è un codice dove si privilegia il simbolo, la suggestione⁶. E dove è invece bandito, oltre al realismo, anche il lirismo. Quanti scenari metaforici in Lamartine o Victor Hugo, paesaggi ed epopee per parlare in realtà della propria anima... E quante grida, avrà pensato Mallarmé – che pure quei poeti aveva amato sui banchi di scuola –, scenari e grida che pure non trasmettono quasi più nulla, che appaiono sterili e monotoni come altrettanti cliché. Agli occhi di Mallarmé il lirismo, in poesia, non ha ormai senso, non funziona più. L’*“œuvre pure”*, ricordiamo, vuole la *“disparition élocutoire du poète”*. In modo che solo le parole restino visibili, e si accendano le une con le altre come fossero riflessi scambiati fra pietre preziose. Questo gioco di specchi e connotazioni deve sostituire *“la respiration perceptible en l’ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase”*⁷.

Tutto ciò avviene per Mallarmé nella piena consapevolezza che, dando vita a un simile linguaggio poetico – simbolico, anticonvenzionale –, si corre il rischio paradossale che il lettore resti tagliato fuori del tutto. Ma si tratta di una consapevolezza le cui ragioni non hanno niente di snobistico. È semmai una scelta coraggiosa e senza compromessi. Per il lettore si tratterà di decidere a sua volta se sposare o meno le regole formulate dal poeta. Dinanzi a testi come *Igitur*, *“A la nue accablante tu”*, al sonetto in – yx, nessuna possibilità di una lettura che resti sulla soglia. Niente da poter ricavare se si è passivi, nell’attesa che il significato si faccia avanti lui. Il lettore poco motivato viene avvertito fin dalle prime righe, dalle prime difficoltà, e richiudere il libro sarà allora per lui, molto probabilmente, un sollievo. In questo modo, annota Mallarmé, *“on gagne de détourner l’oisif, charmé que rien ne l’y concerne, à première vue”*. Scrittore e lettore (mancato) si congedano in modo simmetricamente disinteressato: *“Salut, exact, de part et d’autre –”*⁸.

L’estremismo insito in questo paradosso, di una letteratura che vuole offrirsi al lettore come portatrice di alcune verità (sensazioni, pensieri, sentimenti: spesso intrisi a loro volta di letteratura), ma che al contempo sembra

6. *“Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C’est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole”*. *Sur l’évolution littéraire*, CEC Mondor, p. 869.

7. *Crise de vers*, CEC Mondor, p. 366.

8. *Le Mystère dans les Lettres*, CEC Mondor, p. 382.

voler schivare il lettore stesso, questo paradosso ha per Mallarmé un merito incontestabile. Se, come egli dichiarò, “il doit y avoir toujours énigme en poésie”⁹, è per istituire all’interno di quell’enigma un possibile, vero luogo di incontro fra chi scrive e colui che leggerà. Evitando ciò che sembra essere il male maggiore, ovvero l’impressione che ci sia stato un contatto, uno scambio, quando invece c’è stato solo fraintendimento – magari inconsapevole –, o una semplificazione da parte del lettore. Come ha osservato Paul Bénichou, è come se Mallarmé temesse, in ogni atto comunicativo, il rischio di una “fausse entente”¹⁰.

Per questo l’opera di Mallarmé tende a selezionare, ma anche a *formare* i suoi lettori. Per avvicinarli sempre più a se stessa, alla realtà di ciò che quest’opera vuole essere, scongiurando al contempo i fantasmi terribili della piattezza, del cliché, dell’equivoco, dell’ingenuità. Tutte cose che capitano, e possono ammettersi, nella comunicazione quotidiana. Non in letteratura.

Leggere le poesie di Mallarmé, come anche le prose, è un’esperienza di continuo apprendistato più che di fruizione definitiva. Ancora Bénichou sottolinea come quest’opera, apparentemente ermetica, in realtà “s’ouvre à ceux qui la questionnent”. Se è vero che Mallarmé ha perseguito con spirito solitario, dovuto forse a una paura ontologica di non essere compreso, una condizione di alterità rispetto al resto delle lettere, ciò è avvenuto seguendo l’“amère logique du désenchantement”, in una progressiva “clôture en soi qui, pour répondre au mal, l’aggrave”¹¹.

* * *

La letteratura, nella concezione di Mallarmé, è un luogo dove lo scrittore deve isolarsi, raccogliersi. “Il faut cette fuite – en soi”¹². Per trovare le parole, il ritmo, le pause necessarie a dire ciò che sfugge a ogni lingua. Ciò che avviene per quell’arte emblematicamente non mimetica, e di fatto poco descrivibile, che è la musica. Come possa una tale ricerca svolgersi lungo la linea sottile che intercorre tra il discorso solipsistico (un idioletto ad uso esclusivamente personale) e la comunicazione logora, dunque menzognera, del linguaggio collettivo, questo è un interrogativo a cui è arduo rispondere:

Sait-on ce que c’est qu’écrire? Une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur.

Qui l’accomplit, intégralement, se retranche¹³.

9. *Sur l’évolution littéraire*, CEC Mondor, p. 869.

10. P. Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995, p. 20 (nota).

11. Ivi, pp. 20-21.

12. *La Musique et les Lettres*, CEC Mondor, p. 637.

13. *Villiers de l’Isle-Adam. Conférence*, CEC Mondor, p. 481.

Il celebre *incipit* della conferenza su Villiers de l'Isle-Adam, che sfocia poi nella definizione del “jeu insensé d'écrire”, sembra voler indicare una natura duplice, e se vogliamo ossimorica, della letteratura: quella di un'evidenza misteriosa. Come qualcosa di antico, e che ognuno conosce (proprio perché c'è sempre stato), eppure di vago e indefinibile. L'unico dato certo rimane, in tal senso, proprio l'auto-isolamento a cui si accennava. Quella che Blanchot chiama la solitudine essenziale dello scrittore¹⁴: il suo consegnarsi interamente a un mondo costituito dal proprio linguaggio e dalle proprie immagini (un mondo fuori dalla storia e dai condizionamenti), seguendo ragioni così profonde, così personali, da risultare in fondo esse stesse incomunicabili, se non addirittura “insensate”.

Il problema è capire come il mondo dello scrittore, accuratamente preservato da ingerenze esteriori (inautentiche) o banalizzanti, un mondo che dunque sembrerebbe chiuso, possa di fatto poi aprirsi al pubblico e diventare opera letteraria. Il tema della condivisibilità, di cui si diceva al principio, resta per Mallarmé una questione capitale. Nondimeno è possibile a questo punto tentare qualche risposta.

Può essere d'aiuto un'altra immagine, questa volta tutta mallarmeana, e che ritorna anzi più volte nelle sue prose (senza peraltro destare, a nostra conoscenza, particolari attenzioni da parte della critica). Si tratta dell'immagine della festa. O per essere più precisi: della festa solitaria, secondo un ulteriore, significativo ossimoro. Proprio nelle pagine della conferenza su Villiers troviamo questo passo:

N'est-il de fêtes que publiques: j'en sais de retirées aussi et qu'en l'absence d'aucune célébration par la rue, cortèges, gloires, entrées [...], quelqu'un peut toutefois se donner¹⁵.

Queste feste “retirées” altro non sono che quelle celebrate dal lettore, solo con se stesso, durante la lettura. L'intimità del rapporto con un testo letterario, e segnatamente poetico, va dunque intesa per Mallarmé in un senso ricco e complesso. Perché, come in una festa vera e propria, c'è una parte di rappresentazione, uno scenario che viene allestito mentalmente (a livello visuale e sonoro), e una parte di rito: uno spazio privato e inviolabile dove si ripete, in piena sovranità, il proiettarsi dentro la pagina, il vivere a contatto delle parole, l'uscirne poi fuori in certa misura segnati, condizionati. Qualcosa che solo esteriormente si discosta dall'assistere a un'importante messa in scena teatrale¹⁶. E non stupisce che in questa prospettiva Mallarmé adotti,

14. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 (poi nella coll. “Folio”, 1988, pp. 13-32).

15. *Villiers de l'Isle-Adam. Conférence*, CEC Mondor, p. 499.

16. “A la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce: aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans [...]”. *Le Genre ou des modernes*, CEC Mondor, p. 315. E ancora: “[...] un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée

quale costante termine di riferimento, quel teatro che all'epoca esprime al massimo grado non solo la spettacolarità, ma una crescente e straordinaria ritualità collettiva, cioè Wagner. Nella contesa che si apre fra poesia e teatro, la prima dimostra la sua peculiare forza proprio in ciò di cui è sprovvista: nel fatto che ad allestire lo spettacolo non sono il regista e lo scenografo, così come la musica non viene dall'orchestra. Grazie al lavoro paziente e artigianale svolto dal poeta, come un'officina fuori scena, sarà poi il lettore ad appropriarsi di ogni potenzialità rappresentativa e celebrativa:

Le Poète [...] hors d'occasion prodigieuses comme un Wagner, éveille, par l'écrit, l'ordonnateur de fêtes en chacun [...]¹⁷.

Ma qual è, viene da chiedersi, il *tema* di queste feste?

Se ci riferiamo per esempio ad alcuni simboli e miti che fin dall'epoca arcaica contrassegnarono lo svolgersi delle grandi feste pagane, e li confrontiamo con alcuni temi tipici di Mallarmé, scopriamo che non c'è molta distanza. Scrive Furio Jesi in *Letteratura e mito*: "L'antica festa conferiva valore all'esperienza collettiva della notte e del sesso, e nel suo ambito si scopriva vera la realtà dei grandi simboli della morte, della terra, della luna, del sangue"¹⁸. Anche solo sfogliando le pagine di quel ricco repertorio di figure e temi che è lo studio di Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, si può notare come proprio quei simboli remoti ed essenziali siano presenti, a un livello strutturale, in larghissima parte dell'opera mallarmeana (pensiamo alla dialettica luce-tenebra, all'eroticismo, alle *rêveries* della terra, del fuoco, dell'acqua). Su un terreno non molto diverso, Gardner Davies si è interessato al tema centrale del "dramma solare", ovvero all'immagine ricorrente del tramonto come metafora dell'eterno conflitto fra vita e morte, fra Essere e Nulla (tema riconsiderato in seguito, con risultati ancor più fecondi, da Bertrand Marchal)¹⁹. Ovviamente bisogna tenere conto dello sforzo e dell'impresa, da parte di Mallarmé, per tramutare ciò che apparteneva all'esperienza collettiva della festa in un evento circoscritto al rapporto fra scrittore e lettore, grazie al *medium* costituito dal testo. Una volta acquisito tale passaggio, comprendiamo che l'idea di festa suggerita da Mallarmé ha implicazioni davvero notevoli. Perché, come nota ancora Jesi: "La vera festa è esperienza creativa e la differenza che la separa dall'ora profana è quella stessa che distingue il creare dal fare quotidiano"²⁰.

à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause mais les rappelant impérieusement, au contraire". *Solennité*, *ŒC Mondor*, p. 334.

17. *Planches et feuillets*, *ŒC Mondor*, p. 330.

18. F. Jesi, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968, p. 164.

19. J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éd. du Seuil, 1961; G. Davies, *Mallarmé et le drame solaire*, Paris, José Corti, 1959; B. Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988.

20. F. Jesi, *op. cit.*, p. 166.

Accedere, tramite alcune immagini simboliche, alla sfera delle grandi domande e delle grandi paure dell'umano, è esperienza creativa non solo per le emozioni che vengono liberate, per le visioni che si producono. Ma soprattutto per la nascita di un nuovo stato di consapevolezza dell'individuo: riguardo la natura di quelle domande o paure, e riguardo il processo stesso di simbolizzazione. Ovviamente siamo qui al centro di un discorso che chiama in causa l'essenza della poesia: le sue potenzialità catartiche (la purificazione è appunto un ri-creare), il contatto che essa offre con la sfera dell'*altro* e del *profondo*. Senza inoltrarci troppo in un terreno che non sarebbe qui di nostra pertinenza, è tuttavia interessante notare come Mallarmé si muova tra questi argomenti con estrema lucidità, e a più riprese, in *Crayonné au théâtre*, nelle *Variations sur un sujet* e in *La Musique et les Lettres*.

In quest'ultimo scritto si trova un ulteriore, decisivo riferimento all'immagine delle feste. Che si inserisce all'interno di un abbozzo di "démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien". La letteratura si muove cioè intorno al vuoto e – come si è visto – i suoi possibili temi non sono, di volta in volta, che pretesti. Eppure essa rivela la sua festosa creatività proprio nella coscienza del nulla, in una ascesa fittizia verso l'alto paragonabile al volo di un fuoco d'artificio²¹. Perché in una visione materialista e disincantata del mondo ("Nous savons [...] que, certes, n'est que ce qui est"), bisogna tuttavia riconoscere che proprio quel vuoto, quel fondo oscuro su cui si proiettano i simboli, rappresenta l'equivalente di un "*au-delà*". Ed è proprio quest'ultimo l'"agent", o il "moteur", da cui trae origine la letteratura stessa. Intesa allora come espressione somma del "conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate".

La poesia festeggia il vuoto: la "vuota idealità" (secondo l'espressione di Hugo Friedrich²²), colmandola di immagini, ossessioni, misure e silenzi:

A quoi sert cela –

A un jeu.

En vue qu'une attirance supérieure comme d'une vide [...], le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes – éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires²³.

Se è concessa una parafrasi di questo denso passaggio, intendiamo nel modo seguente. C'è un richiamo esercitato dall'alto, dunque in direzione opposta alla gravità terrestre, alla materialità. Tale richiamo estrae da noi e

21. "Pyrotechnique non moins que métaphysique, ce point de vue; mais un feu d'artifice, à la hauteur et à l'exemple de la pensée, épanouit la réjouissance idéale". *Notes a La Musique et les Lettres*, *CEC Mondor*, p. 655.

22. H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Reinbek, 1956 (trad. it.: *La lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1958, p. 51 e *passim*).

23. *La Musique et les Lettres*, *CEC Mondor*, p. 647.

libera il gioco, ovvero la letteratura, facendo leva sulla noia e il disinteresse che ci provocano le cose reali e tangibili. Queste *cose* non vengono tuttavia abbandonate, ma staccate e allontanate decisamente dalla loro realtà concreta, per essere recuperate come oggetti risplendenti, luminosi, dunque carichi di nuovi significati. Immagini, metafore, simboli che si muovono sul vuoto, e sono come i protagonisti delle “*fêtes à volonté et solitaires*”.

Le feste, intese in questa prospettiva, non sono allora esclusivamente quelle che vive il lettore. Sebbene si svolgano in solitudine, esse rappresentano infatti il luogo in cui lo scrittore e il lettore si incontrano: accomunati dalla stessa tensione verso un possibile, seppure immaginario, aldilà. Un unico movimento, un pensiero in equilibrio sul vuoto, li unisce. Come se entrambi giocassero, in fondo, la stessa scommessa da posizioni differenti.

Dietro la condivisione ideale che nasce con la lettura, si intravede così qualcosa di estremamente fondato, reale. Ne *L'Action restreinte* Mallarmé ricorre ancora una volta all'immagine fin qui considerata:

Une salle, [l'écrivain] se célèbre, anonyme, dans le héros.
 Tout, comme fonctionnement de fêtes: un peuple témoigne de sa transfiguration en vérité.
 Honneur.
 Cherchez, où c'est, quelque chose de pareil²⁴.

In letteratura, dunque, la “pièce principale” può essere “rien”. Ma il fatto in sé che la letteratura esista, come luogo in cui lo scrittore riversa il proprio io, o meglio, alcune essenze tratte dall'io, riorganizzate e rappresentate grazie al linguaggio poetico²⁵, per consegnarle ai futuri lettori, ciò costituisce un'evidenza concreta e inoppugnabile. La letteratura è in tal senso la sola via che permette all'uomo di mostrarsi – come per trasfigurazione – nella sua verità. Ed è il motivo per cui Mallarmé considera la poesia ciò che più d'ogni altra attività conferisce “authenticité” alla nostra esistenza, costituendosi come la “seule tâche spirituelle”²⁶.

* * *

La verità, l'autenticità. Attorno a questi punti capitali sembra ruotare tutto il discorso di Mallarmé sulla letteratura. Non a caso l'idea centrale del “Livre”, per come viene descritta nella celebre lettera autobiografica a Verlaine, è quella di un supremo strumento di conoscenza:

24. *ŒC Mondor*, p. 371.

25. “L'écrivain, de ses maux, dragons qu'il a choyés, ou d'une allegresse, doit s'instituer, au texte, le spirituel histrion”. *L'Action restreinte*, *ŒC Mondor*, p. 370.

26. Lettera a Léo D'Orfer del 27 giugno 1884. *ŒC*, I, p. 782.

“L’explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence [...]”²⁷.

La critica non ha mancato di provare a chiarire come debba intendersi tale “orfismo”, giacché è improbabile che Mallarmé abbia voluto alludere a una concezione irrazionalista o escatologica – in senso pieno – della poesia. Concezione che oltretutto stonerebbe con il riferimento, così ricorrente, al “jeu”. L’interpretazione più plausibile è allora quella che lega il compito del poeta alla ricerca, indicata già da Baudelaire (che a sua volta si rifaceva a Hoffmann e Swedenborg), delle corrispondenze, delle analogie universali: chiavi per accedere a una decifrazione letteraria del mondo.

Più che le poesie stesse, ci rivelano l’adesione di Mallarmé a questa idea numerosi accenni e riferimenti inseriti negli scritti in prosa. Ma prima di ricordare qualcuno di tali passaggi, occorre precisare due aspetti fondamentali.

Anzitutto Mallarmé considera la letteratura come un modo per recuperare un uso del linguaggio (e dei simboli) che pare legato eminentemente al passato, alle origini. Sebbene la sua opera sia costantemente protesa verso il futuro, disdegnosa di quanto essa stessa ha già compiuto (le *Poésies* sono definite – ricordiamo – “études en vue de mieux”, e per l’autore conta soltanto il libro che è sempre a venire), nondimeno il poetare è sentito da Mallarmé come un’attività che viene da lontano. E proprio questa lontananza nel tempo, assolutamente vaga, imprecisata, è ciò che conferisce al verso autorità e prestigio²⁸. Scrivere, come abbiamo visto, è prima di tutto “une ancienne [...] pratique”. E in tal senso anche la rivoluzione moderna del verso libero viene da lui intesa non come momento di rottura, ma come approdo a una superiore consapevolezza di ciò che la scrittura è da sempre: “tout à l’acquit de la génération, récente, l’acte d’écrire se scruta jusqu’en l’origine”²⁹.

La stessa ricerca di purezza in poesia, altro non è che un’aspirazione a recuperare uno stato originario, una luce aurorale della parola: “le vers n’étant autre qu’un mot parfait, vaste, *natif* [...]”³⁰. E si può concordare con Ungaretti quando, proponendo un audace accostamento fra Mallarmé e Leopardi, scrisse che entrambi avevano diversamente, ma sommamente espresso, in ambito ottocentesco, “una speranza inappagabile d’innocenza”³¹. In questo quadro, la ricerca delle relazioni e analogie tra gli oggetti dell’universo, siano essi materiali o spirituali, va intesa come un invito del poeta a compiere un

27. Lettera del 16 novembre 1885. *ŒC*, I, p. 788.

28. “[...] l’antique vers, au quel je garde un culte et attribue l’empire de la passion et des rêveries”. *Observation relative au poème Un Coup de Dés jamais n’abolira le Hasard*, *ŒC*, I, p. 392.

29. *La Musique et les Lettres*, *ŒC Mondor*, p. 645.

30. *Villiers de l’Isle-Adam. Conférence*, *ŒC Mondor*, p. 492. Il corsivo è mio.

31. G. Ungaretti, *Innocenza e memoria* (1926), in *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori (“Meridiani”), 1974, p. 133.

passo indietro e riconsiderare l'universo stesso come fonte primaria di simboli, cioè di elementi che significano *altro da ciò che sono*, in opposizione alla tendenza dominante (naturalistica, scientifica) che osserva le cose nella loro disadorna e materica fenomenicità.

L'altra riflessione da fare è la seguente. Per Mallarmé questo lavoro, rivolto contemporaneamente verso il futuro (l'opera da compiere) e il passato, alla ricerca dei rapporti tra le cose, si mescola intimamente a una vera passione per le architetture: per le geometrie e le proporzioni. Diremo di più: sebbene la figura che meglio definisce la scrittura mallarmeana sia probabilmente l'arabesco, inteso come trama di relazioni fittamente imprevedibili, a livello semantico e sintattico, secondo un principio di costante asimmetria e dissonanza³², tuttavia proprio la geometria e l'aritmetica, con le loro leggi, i calcoli meravigliosamente astratti e mai casuali, le relative prove *perfettamente simmetriche*, rappresentano una sorta di orizzonte ultimo su cui si innesta l'idea di creazione poetica in Mallarmé. Decine e decine di annotazioni, riferibili a ciò che resta del progetto del "Livre", sono lì a testimoniare. Operazioni, schemi grafici, veri e propri abbozzi di equazioni e disegni: per definire come l'opera doveva essere strutturata e in che modo poteva essere letta³³.

Non si può rinunciare, in poesia, ai "puissants calculs et subtils"³⁴. Si legge in una lettera del 1866, dove Mallarmé riferisce la sua visione dell'"Œuvre": "Tout est ébauché, je n'ai plus que la place de certains poèmes intérieurs à trouver, ce qui est fatal et *mathématique*"³⁵.

La letteratura è per Mallarmé attività in cui convergono allora istanze diverse ma conciliabili: un bisogno di esattezza e precisione, per governare le immagini, il flusso evocativo, il dischiudersi delle frasi o dei versi, e un bisogno di anteriorità, di purezza, per tornare a un uso primordiale, eminentemente simbolico, del linguaggio. Due esigenze che la musica, ai suoi occhi, pare rispettare. Per questo ne *La Musique et les Lettres* si trova il riferimento esplicito alla facoltà – che la letteratura possiede come un dono peculiare – di giungere, grazie ad alcune soluzioni stilistiche ("le tour de telle phrase ou le lac d'un distique"), a suscitare nel lettore "l'éclosion [...] d'aperçus et de correspondances". Al pari della musica, la letteratura non punta a descrivere né a ricreare il mondo:

32. Scrive J.-P. Richard: "Il recherche les mariages sémantiques incongrus, cultive les ruptures de rythme. Son vers alterne avec brio les accélérations et les freinages. L'habituelle platitude du sens y est horizontalement travaillée par de prodigieuses différences de tension: concentrations suivies de détentes, évasions ou coulées, raccourcis, chocs [...], tout cela compose un tissu verbal instable, mais merveilleusement *éveillé*". Di qui la predilezione per i "caprices anguleux de l'*arabesque*". *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, cit., pp. 549-550.

33. Su questa ossessione numerica del *Livre* e sulla lettura che ne sarebbe derivata, cfr. il mio *Parole mancanti. L'incompiuto nell'opera di Mallarmé*, Pisa, ETS, 2001.

34. *Sur Poe*, *ŒC Mondor*, p. 872.

35. Lettera ad Armand Renaud del 20 dicembre 1866. *ŒC*, I, p. 712. Il corsivo è mio.

La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas; [...]

Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde³⁶.

Idea ripresa in termini ancora più espliciti nella risposta all'“enquête” di Jules Huret:

[...] les choses existent, nous n'avons pas à les créer; nous n'avons qu'à en saisir les rapports; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres³⁷.

In *Crise de Vers* il confronto con la musica è svolto ponendo decisamente l'accento sulla necessità che la letteratura (la poesia) si riappropri di questa virtù fondamentale: diventare essa stessa “Musique” proprio nel cogliere, grazie all' “intellectuelle parole à son apogée”, “l'ensemble des rapports existant dans tout”³⁸.

Un ultimo rimando, su questo tema, torna utile per fermare ancora una volta l'attenzione sui tre aspetti considerati da Mallarmé nella sua ricerca di rapporti e corrispondenze: il riferimento al passato, l'esigenza di esattezza, il confronto (stavolta meno esplicito) con la musica. La citazione è presa dalle *Notes sur le théâtre*, dove l'argomento, una recensione di adattamenti teatrali da romanzi, diviene occasione per esprimere le proprie idee sulla letteratura:

Quant à moi je me réjouis, comme lettré, autrement.

A savoir que n'existe à l'esprit de quiconque a rêvé les humains jusqu'à soi rien qu'un compte exact de purs motifs rythmiques de l'être, qui en sont les reconnaissables signes: il me plaît de les partout déchiffrer³⁹.

* * *

Mallarmé, per il tono assolutamente lucido e insieme leggero con cui si rivolgeva agli ospiti dei suoi *mardis* (le testimonianze sono in questo senso unanimi), per il disincanto e l'ironia, maturati prestissimo, di una concezione della letteratura come *gloriosa menzogna*⁴⁰, per il sorriso garbato con cui sempre si difese, in pubblico o per iscritto, dalle accuse di oscurità, rivela una consapevolezza assoluta della situazione paradossale in cui si era venuto a trovare come scrittore: sebbene si fosse investito del compito più arduo, inseguire e ridisegnare poeticamente, come un moderno Orfeo, i nessi fondamentali che governano l'universo, di fatto occupava nella società sua contemporanea una posizione di marginale insignificanza: “le cas d'un poète, en

36. *La Musique et les Lettres*, CEC Mondor, p. 647.

37. *Sur l'évolution littéraire*, CEC Mondor, p. 871.

38. CEC Mondor, p. 368.

39. CEC Mondor, p. 345.

40. L'espressione si trova nella celebre lettera a Cazalis del 28 aprile 1866. CEC, I, p. 696.

cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son tombeau"⁴¹.

È vero, egli aveva cercato a sua volta di interrogare aspetti e contraddizioni di quella società, come il culto del teatro e delle orchestre, la moda, la fenomenologia dei giornali, alcuni scandali... Ma la sua opera, anche quella in prosa, restava opera di un poeta. E come osserva Valéry, la poesia, anche la più alta, resta un "objet insignifiant pour la vie"⁴². Nel senso di un oggetto che sembra appartenere alla sfera del superfluo, se non dell'effimero, e che ai più non interessa minimamente⁴³. Proviamo a far scomparire dalle nostre librerie gli scaffali dedicati ai poeti: con ogni probabilità il mondo continuerà la sua corsa imperturbato.

E tuttavia, sembra dirci Mallarmé, con la sua squisita compostezza di scrittore e di uomo, appassionato ma sempre affabile, innamorato di assoluto eppure ironico: inutile stracciarsi le vesti. "Une époque sait, d'office, l'existence du Poète"⁴⁴. La poesia stessa, evidentemente, consiste in questo grande paradosso. È la cosa più importante, l' "unique source"⁴⁵, e insieme la più trascurabile: "elle, toujours restera exclue"⁴⁶. La poesia è al tempo stesso il fondamento e il marginale: è l'essenza e l'arabesco.

Arabesco anche nel senso che si è detto sopra. Perché l'intreccio di un disegno, quale ad esempio una decorazione o un merletto, rappresenta l'immagine stessa della gratuità, del superfluo. E ciò è ancor più vero se l'arabesco persegue una calcolata asimmetria: un labirinto imprevedibile di forme e figure. Colui che fisserà il proprio sguardo su un punto qualsiasi dell'intreccio scoprirà, nondimeno, che una forma da principio insignificante può all'improvviso alludere a qualcos'altro. La zona d'incontro fra due piccole figure, fra due sagome astratte e irreali, può diventare un segno vivente: la sintesi, chissà, di un volto, di un'immagine che ci perseguita, o di un sogno. Dentro l'arabesco, nei suoi interstizi, nei suoi scontri, scopriamo idee non rintracciabili fuori. Non dissimile è l'effetto prodotto su di noi dalla poesia:

Un ensemble versifié convie à une idéale représentation: des motifs d'exaltation ou de songe s'y nouent entre eux et se détachent [...]. Telle portion incline dans un rythme ou mouvement de pensée, à quoi s'oppose tel contradictoire dessin: l'un et

41. *Sur l'évolution littéraire*, CEC Mondor, p. 869.

42. P. Valéry, *Mallarmé*, in *Ceuvres*, éd. établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1957, vol. I, p. 708.

43. Baudelaire parlava di "cet objet de luxe qu'on nomme Poésie". *La Genèse d'un poème [Préambule]*, in *Ceuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1976, vol. II, p. 344.

44. *CEC Mondor*, p. 377.

45. *Observation relative au poème Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, CEC, I, p. 392.

46. *Étalages*, CEC Mondor, p. 376.

l'autre, pour aboutir et cessant, où interviendrait plus qu'à demi comme sirènes confondues par la croupe avec le feuillage et les rinceaux d'une arabesque, la figure, que demeure l'idée⁴⁷.

* * *

Possiamo fermarci qui? Alla constatazione del modo splendidamente signorile con cui Mallarmé ha vissuto l'indifferenza di un'epoca alla sua idea di letteratura (quando non si trattò di mistificazione, o persino sberleffo alla presunta stravaganza)?

Qualcosa ancora va aggiunto. Per spiegare perché da una visione della poesia così intensa e originale, e proiettata verso il nuovo al punto da concepire in ultimo il *Coup de dés*, emani talvolta un senso di eccessiva solennità e – si direbbe – di nostalgia. Ragione per la quale Mallarmé fu amato assai poco dalle avanguardie francesi (in cerca di rivoluzionari a tutto tondo) rispetto, ad esempio, a Rimbaud o Lautréamont.

Pensare la poesia, espressione suprema della letteratura, come momento di reale, segreta condivisione fra scrittore e lettore, come una festa “solitaria”. Pensarla come decifrazione del mondo (con tutto il peso che ha qui il termine interno *cifra*), nel vagheggiamento di un poema che sia anche teorema. Una poesia che alluda ai rapporti fra cosa e cosa, “hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout”⁴⁸. Una poesia, infine, che come la musica articoli il puro linguaggio delle essenze e delle idee, riconsegnando le parole della tribù, ormai piatte e stereotipe, al loro “état [...] essentiel”⁴⁹. Tutto questo, in tempi di grande fiducia nella scienza, nelle *magnifiche sorti e progressive*, è come formulare un “grand refus” (per riprendere un'immagine di Bonnefoy⁵⁰): è la firma per un volontario esilio. Da scontare finché la storia non incrinerà le grandi certezze e il principio stesso di sicuro, inarrestabile progresso morale dell'uomo.

Nessuno stupore allora che lo sguardo del poeta, pur rivolto tenacemente in avanti, sia immerso nel sogno malinconico di un passato. E non solo per quanto abbiamo detto riguardo all'uso simbolico e ritmico-musicale del linguaggio. Ma perché il poeta stesso, come aveva visto Baudelaire nel grande poema del Cigno, si sente in qualche modo separato, per sempre, da una terra che ha perduto e forse non riesce più nemmeno a ricordare. L'immagine, nelle parole di Mallarmé (straordinariamente prossime a Nietzsche), è quella dell'“*éternel retour de l'exilé, cœur gonflé d'espoir, au sol par lui quitté mais changé ingrat*”⁵¹.

47. *Planches et feuillets*, CEC Mondor, p. 328.

48. *Le Livre, instrument spirituel*, CEC Mondor, p. 378.

49. *Crise de vers*, CEC Mondor, p. 368.

50. Y. Bonnefoy, *L'acte et le lieu de la poésie*, in *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, 1992, p. 107.

51. *Notes sur le théâtre*, CEC Mondor, p. 345.

Un ritorno verso il passato che si esprime nei termini, ancora una volta paradossali, di un “espoir” di futuro. Se fossimo dei detective, troveremmo conferma di tutto ciò in una materia insospettabile: nelle cosiddette “besognes”, i lavori fatti per guadagnare un po’ di denaro, *Les Dieux antiques* e *Les Mots anglais*. Dove elemento comune, a ben vedere, è appunto il passato. In un caso la grande mitologia arcaica e classica. Nell’altro i tortuosi, nonché immaginari, sentieri della grammatica e dell’etimologia: per scendere, uno strato dopo l’altro, negli abissi remoti di una lingua.

Luca Bevilacqua