

LA FINESTRA INVALIDICABILE

L'ultima intervista concessa da Mallarmé a Jean Bernard del «Figaro» si presenta scarna e lapidaria:

Quant aux appréciations autobiographiques intimes, de celles à quoi on se livre, particulièrement, seul ou en présence d'un hôte rare, j'ajouterai, dans le journal, selon votre souhait, en vue de proférer quelque chose, que, suffisamment, je me fus fidèle, pour que mon humble vie gardât un sens. Le moyen, je le publie, consiste, quotidiennement à épousseter, de ma native illumination, l'apport hasardeux extérieur, qu'on recueille, plutôt, sous le nom d'expérience. Heureuse ou vaine, ma volonté des vingt ans survit intacte¹.

Certamente non è possibile mettere in dubbio la buona fede di una simile affermazione: anzi è commovente sentire in Mallarmé cinquantaseienne, a pochi giorni dalla morte, una fiducia così piena in se stesso e nella coerenza assoluta del proprio iter poetico. Ci troviamo di fronte ad un testamento spirituale, espresso in poche densissime righe, sul quale è lecito interrogarsi per farne emergere le intime convinzioni estetiche del poeta, peraltro avaro di spiegazioni diffuse. Tre sono i punti che Mallarmé sottolinea: in primo luogo il fatto di esser riuscito a conservare un senso alla “sua umile vita”, e non può sfuggire l'ironia di quell'aggettivo “umile”, con cui egli definisce la propria esistenza. L'apparente modestia, a beneficio esclusivo dei lettori del giornale, è smentita infatti dalle parole che immediatamente seguono: non può essere umile una vita dedicata interamente alla poesia, la più alta e assoluta delle attività umane, e l'affermazione successiva ribadisce l'orgoglio di aver preservato la sua “nativa illuminazione”, con un metodico e continuo lavoro su se stesso, eliminando la stratificazione opprimente del quotidiano, la polvere grigia dell'esperienza che tende a velare lo splendore del sogno originario. Il tutto conduce alla conclusione finale, ricca di fertili promesse: la sua “volontà” dei vent'anni, il suo patrimonio di ispirazioni, la sua spinta creativa, sono ancora vive, intatte grazie alla fedeltà ai principi che da sempre lo hanno ispirato. L'analisi attenta del testo, tenendo conto che Mallarmé dava un peso preciso alle parole, ci porta a concludere che la vita del poeta ha un senso solo in quanto è stata “illuminata”, quasi predestinata da

1. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, a cura di H. Mondor e G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1956, p. 883.

un segno originale, dunque sacro: pertanto questi ha il compito di mantenerlo integro, al di fuori del tempo, al riparo da qualunque offesa che gli venga inferta dalla realtà.

Il richiamo ai tempi giovanili non può non evocare di rimando l'articolo pubblicato sull' "Artiste" nel '62, quando Mallarmé aveva esattamente vent'anni, in difesa della sacralità dell'arte, *Hérésies artistiques. L'art pour tous*, dove già si manifesta la precisa volontà di consacrarsi senza compromessi all'aristocratica missione del poeta. In anni successivi, nel 1891, ancora in un'intervista, questa volta concessa a Jules Huret per la sua *Enquête sur l'évolution littéraire*, Mallarmé è più esplicito nel definire la sua poetica in rapporto alla scuola dominante del tempo, il *Parnasse*:

La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant: les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent; par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicate de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements².

Allo stesso periodo e alla stesso clima, che sembra indurre Mallarmé a precisare le sue convinzioni, forse per evitare di confondersi troppo con un movimento che raccoglieva sotto le sue bandiere le tendenze più varie, appartengono anche i versi di uno degli ultimi sonetti, *Toute l'âme resumée...*, unanimemente considerato una raffinatissima *ars poetica*, concentrata soprattutto nel distico "Exclus-en si tu commences / Le réel parce que vil". La realtà, inevitabilmente ridotta in cenere vile dall'azione corrosiva del tempo, il quotidiano contaminato e stravolto soprattutto da un linguaggio opaco, il mondo della storia in cui viviamo privi di larghi orizzonti, sono altra cosa rispetto alla poesia, dimensione diversa a cui il poeta è legato "antérieurement selon un pacte avec la Beauté qu'il se chargea d'apercevoir de son nécessaire et compréhensif regard, et dont il connaît les transformations"³.

La fedeltà ad una simile concezione, elaborata in modi sempre più sottili e raffinati, non è in effetti mai venuta meno e si è manifestata fin dalle prime prove poetiche di Mallarmé, il quale traduce in immagini fortemente simboliche la sua lotta giornaliera per preservare "le citron d'or de l'idéal amer" (*Le Guignon*). Si precisa così fin dagli inizi un rifiuto della realtà quale fonte diretta di ispirazione poetica, si fa sempre più evidente una vocazione del poeta all'esilio da un mondo la cui limitata concretezza mal si concilia con le sue incalzanti e inquiete aspirazioni ideali. Ma questo Ideale da raggiungere

2. Id., in J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, a cura di D. Grojnowski, Vanves, Les Editions Thot, 1984, p. 77.

3. S. Mallarmé, *Étalages, O.C.*, cit., p. 378.

a tutti i costi ossessivamente, al prezzo di una vita vissuta nelle vaghezze del sogno e del desiderio inappagato, sfugge alla presa, si sottrae inafferrabile per sua stessa natura: un altro più doloroso esilio così tormenta il poeta, lacerato tra il rifiuto di vivere pienamente, al pari del “bétail ahuri des humains”, e l'impossibile aspirazione verso il sogno, quell'*Azur*, che per sua natura è fuori dal tempo e dallo spazio.

Da questa aporia, profondamente sofferta come ben sanno i lettori delle pagine spesso dolenti di una corrispondenza fittissima, il poeta non uscirà mai, salvo darle una voce meno aspra, meno ribelle, risolta nell'ironia distaccata della maturità. Ci proponiamo pertanto di seguire il filo di questa duplice aspirazione sempre sospesa nella ricerca di una difficile armonia: dalla rielaborazione di un grande tema ereditato dalla poesia romantica, secondo una visione personale dalla complessità astratta e difficile, ma ostinatamente tesa a trovare nell'arte il superamento di tale dicotomia, scaturirà forse una visione meno lontana e algida di un poeta che ancora non riesce pienamente a sottrarsi all'accusa di voluta oscurità, di aristocratico disprezzo per il pubblico che lo legge.

Secondo Jean Rousset, il simbolo della finestra è tra quelli che meglio illustrano, in diverse situazioni esistenziali, le aspirazioni contraddittorie dell'animo: “la fenêtre unit la fermeture et l'ouverture, l'entrave et l'envol, la clôture dans la chambre et l'expansion au dehors, l'illimité dans le circonscrit”⁴. Partendo precisamente da questa situazione di limite che la finestra così bene rappresenta, Georges Poulet costruisce un'analisi acuta e suggestiva del percorso poetico di Mallarmé. Alle sue pagine magistrali vogliamo aggiungere una postilla: l'immagine della finestra non è presente solo nelle composizioni giovanili del poeta, ma è riproposta anche in quelle più tarde, confermando così, anche per quanto riguarda le metafore e i simboli, l'omogeneità del suo universo fantastico e la totale fedeltà a se stesso nell'elaborazione dei temi, che vengono riconfermate nell'intervista al “Figaro”.

Nel 1863, a ventun anni dunque, Mallarmé invia da Londra all'amico Cazalis *Les Fenêtres*, poema in cui è evidente l'influenza baudelairiana nella contrapposizione tra un *ici-bas* di fango e di *ordure*, e un orizzonte lontano e glorioso visto attraverso i vetri di una finestra. Nel poema giovanile è accentuata l'angoscia della chiusura in una triste stanza d'ospedale, dove tutto ha l'acre odore del disfacimento e della malattia nei suoi aspetti più ripugnanti, a cui si contrappone la visione allucinata delle “galères d'or” che vogano “sur un fleuve de pourpre et de parfums”. Il confine tra i due mondi è in quei vetri, trasparenza e ostacolo, dai quali egli volge le spalle alla vita, per specchiarsi nella superficie traslucida e vedersi “altro”:

4. J. Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, p. 123.

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
 D'où l'on tourne l'épaule à la vie, et, béni,
 Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,
 Que dore le matin chaste de l'Infini

Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j'aime
 – Que la vitre soit l'art, soit la mysticité –
 A renaître, portant mon rêve en diadème,
 Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!

Giustamente Poulet fa notare l'importanza di una delle varianti che distingue la versione definitiva dalla composizione originaria del 1863: nel verso “Je me mire et me vois ange! et je songe, et j'aime ...à renaître...” sostituirà il verbo *je songe* con *je meurs* e infatti sul concetto di morte, atto per eccellenza che permette il passaggio da un mondo all'altro, si svilupperà in seguito la grande poesia mallarmeana: “mais en 1863, dans la première version et pour le premier Mallarmé, il en allait tout autrement. Le songe n'était pas un acte, mais précisément un songe et un mensonge, mensonge reconnu pour tel. Le poète ne cessait d'être du mauvais côté de la glace; de l'autre côté, séparé de lui, était son rêve. Et le poème consistait tout entier dans cette opposition de deux mondes et de deux *moi* entre lesquels la transparence de la vitre mettait une distance métaphysique absolue”⁵.

Nelle dense strofe si sovrappongono suggestioni diverse tutte riconducibili ad un'aspirazione verso l'alto: il desiderio di fuga attraverso il vetro della finestra, simbolo dell'estasi artistica o mistica, il riflesso di un se stesso rinato angelo e finalmente ritornato al paradiso perduto, nel cielo anteriore della Bellezza, in una suprema conciliazione degli opposti. Creatura trionfante sulla materia, che porta “*son rêve en diadème*”, mistica aureola che richiama forse volutamente il ben noto precedente baudelairiano “*diadème éblouissant et clair*” fatto di pura luce, orgoglio del poeta maledetto dal mondo. Ma allo slancio del sogno (“*enfoncer le cristal*”) succede la crisi dello scacco (“*ici-bas est maître*”), “*les deux ailes sans plume*” sono ancora troppo deboli per sostenerlo e il volo liberatorio si trasforma, come negli incubi peggiori, in una caduta vertiginosa nell'abisso del nulla. Affinché l'angelo possa nascere glorioso è necessaria la palingenesi della morte, l'unico evento che possa consacrare il poeta nell'eternità che si mantiene inviolata al di là del cristallo.

Agli stessi anni e alla stesa tematica dell'opposizione tra interno ed esterno, appartiene la prima stesura de *Le Vitre châtée*, sonetto che subirà nella versione definitiva del 1887 un severo rimaneggiamento, senza che tuttavia venga abolito il simbolo della finestra, sentito evidentemente come punto essenziale del passaggio dall'una all'altra condizione. Nella prima versione il termine “*fenêtre*” appare alla fine del terzo verso della prima quartina (“*J'ai,*

5. G. Poulet, *La Distance intérieure*, Paris, Plon, 1952, p. 306.

Muse, – Moi, ton pitre, – enjambé la fenêtre”), assicurando così una sequenza temporale logica tra il gesto di scavalcare l’apertura e la volontà di fuga qui esplicitamente dichiarata (“Et fui”); nella poesia dell’87, l’idea di fuga è condensata in un unico verbo, “j’ai troué”, e “fenêtre” sigilla la quartina stessa, ultimo sostantivo in posizione di rilievo, simmetrico rispetto al verbo “renaître” nel primo verso: la rima lega in modo forte i due concetti, quello della rinascita e quello della liberazione attraverso una finestra:

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître
Autre que l’histrión qui du geste évoquais
Comme plume la suie ignoble des quinquets,
J’ai troué dans le mur de toile une fenêtre⁶.

Ritorna insistente l’idea della rinascita purificante, ma al posto dell’angelo mistico troviamo l’istrione, il saltimbanco dal volto imbrattato di cerone, tema prediletto dai poeti della fine del secolo, e a cui fa ricorso anche Mallarmé. Nel suo celebre studio sul tema del clown, con la consueta lucidità Starobinski coglie il senso di frustrante impotenza su cui si chiude il sonetto mallarmeano: “Secondo questa poesia altamente allegorica, l’artista contemporaneamente escluso dalla vita e separato dall’ideale, deve restar prigioniero di uno spazio chiuso”⁷. Ancora una volta la finestra rappresenta la possibile via di fuga: ma mentre nella prima versione la finestra esiste, e il gesto è più burlesco, una fuga sbarazzina (“j’ai [...] enjambé la fenêtre”), quasi uno sberleffo che ben si adatta al tema del pagliaccio, nella stesura successiva essa è aperta da un tuffo che lacera la tela della tenda, squarciata con violenza, nell’ansia di libertà che divora il povero *pitre*, così come con disperazione in *Les Fenêtres* il malato voleva infrangere il cristallo che lo separava dal *rêve*. È analogo nelle due composizioni il desiderio di sfuggire alle leggi della gravità, per volare nello spazio infinito o nuotare in un’acqua limpida, nell’ebbrezza di un movimento armonioso⁸. Al di là delle analogie, le fughe dei due protagonisti, come sottolinea Poulet, sono di natura inversa: l’una verso il sogno, lo spazio ideale, l’altra lontano dalla scena fittizia dell’arte, verso la realtà, entrambe destinate al fallimento. La tensione tra le due contrapposte aspirazioni è comunque drammatica: “Car le châtement réservé à celui qui cède à la tentation du réel, est identique à celui qu’encourt l’audacieux qui a

6. Ecco la versione primitiva della strofa, che risale al 1864:

Pour ses yeux – pour nager dans ces lacs, dont les quais
Sont plantés de beaux cils qu’un matin bleu pénètre,
J’ai, Muse, – moi, ton pitre, – enjambé la fenêtre
Et fui notre baraque où fument tes quinquets.

7. J. Starobinski, *Ritratto dell’artista da saltimbanco*, Torino, Boringhieri, 1984 (ed. in francese del 1970), p. 66.

8. Ancora una volta “le limpide nageur traître” di Mallarmé sembra riecchieggiare nel piacere del nuoto un tema già trattato da Baudelaire in *Elévation*: “Et comme un bon nageur qui se pâme dans l’onde / Tu sillones gaiment l’immensité profonde”.

voulu forcer les barrières de l'idéal"⁹. La ricaduta è sotto il segno della claustrazione tanto più opprimente quanto più liberatoria era stata l'evasione sognata: è quanto suggeriscono gli interni, descritti l'uno come sordido ospedale, metafora della vita quotidiana, e l'altro come fumosa tenda di un misero circo, la sfera dell'arte di cui è prigioniero il clown.

A questa tipologia soffocante ci sembra che si sottraggano altri interni di componimenti nei quali il confine fatale tra il mondo di sogno della creazione poetica e la cruda realtà è sempre rappresentato dalla finestra. *Don du poème* (1865) suggerisce una stanza dolcemente rischiarata da una presenza angelica, la lampada notturna, che illumina e riscalda il vetro creando un'atmosfera "d'aromates et d'or". Ma l'aurora al suo sorgere fa filtrare una luce livida e violenta che distrugge la *rêverie* del poeta, mostrando la povera creatura senza vitalità, il poema nato dallo sforzo vano del suo genio; "les carreaux glacés, hélas! mornes encor" sono i vetri di una finestra la cui funzione questa volta è rovesciata rispetto a quella evocata nelle poesie precedenti: non si vuole fuggire attraverso quell'apertura, che rappresenta invece la via per la quale possono penetrare le distruttive angosce diurne. La stanza non è più quella disgustosa dell'ospedale, o la misera baracca, teatro del *pitre*, bensì il luminoso ed intimo spazio della ricerca interiore che va preservato come ultima risorsa di salvezza. L'immagine di un simile rifugio sognato, e forse solo tardi raggiunto, può essere rintracciata nella corrispondenza di Mallarmé: "quand j'aurai ma chambre à moi, seule, pleine de ma pensée, les carreaux bombés par les Rêves intérieurs comme les tiroirs de pierres précieuses d'un riche meuble, les tapisseries tombant à plis connus"¹⁰. Siamo davanti alla testimonianza di quel procedimento mentale che così bene il poeta ha descritto nell'intervista concessa ad Huret: dall'evocazione di un oggetto a quella di uno stato d'animo per successive notazioni poetiche.

La paura dell'esterno, del contatto avvilente col reale, segna parimenti tutta la *Scène*, unica parte della grande opera incompiuta dedicata ad Erodiade che Mallarmé abbia consentito a pubblicare in vita, e che, come è noto, è strettamente legata a *Don du poème*. Il dialogo tra la nutrice e la principessa adolescente si conclude con la richiesta da parte di quest'ultima di chiudere le finestre, con una insistenza ripetuta sui temi che evidentemente in quegli anni angustiavano il poeta:

Non, pauvre aïeule,
Sois calme et, t'éloignant, pardonne à ce cœur dur,
Mais avant, si tu veux, clos les volets: l'azur
Séraphique sourit dans les vitres profondes,
Et je déteste, moi, le bel azur!

9. G. Poulet, *op. cit.*, p. 309.

10. S. Mallarmé, *Lettre à François Coppée, 5 déc. 1866, Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, Folio, 1995, p. 329.

Des ondes

Se bercent et, là-bas, sais-tu pas un pays
 Où le sinistre ciel ait les regards haïs
 De Vénus qui, le soir, brûle dans le feuillage:
 J'y partirais.

I vetri delle finestre del palazzo sono definiti “profondi”, cioè aprono prospettive angosciose sul giorno che avanza con il suo carico di incognite misteriose e sulla profondità senza limiti del cielo: “Une Aurore traînait ses ailes dans les larmes!” recita la Nourrice nell’*Ouverture ancienne*. Ma Hérodiade vuole chiudere le imposte soprattutto per impedirsi la visione frustrante della perfezione irraggiungibile dell’azzurro, che sembra irridere i suoi sogni di purezza, così come Mallarmé stesso si sentiva perseguitato dalla “sereine ironie” del cielo: per un attimo la fanciulla evoca una possibilità di evasione, cullata dalle onde di un paese dove sfuggire allo sguardo odiato di Venere, presaga del pericolo imminente da cui sente minacciata la sua castità. Quelli di Hérodiade sono, come in *Don du poème*, cristalli trasparenti e inquietanti, barriera non sufficiente ad allontanare ciò che dall’esterno ossessiona e incalza: bisogna chiudere anche le imposte per escludere totalmente la corruzione giornaliera della vita. Che sia una luce livida di alba incerta, dai poteri mortali (“Noire, à l’aile saignante et pâle, déplumée [...] L’aurore se jeta sur la lampe angélique”), oppure un azzurro limpido e serafico la cui luce è tuttavia sentita come altrettanto pericolosa, è pur sempre attraverso i vetri traslucidi che si manifesta il pericolo. Anche nella *Scène* la luce della stanza diffonde un’illuminazione intima e protettiva, e non manca, come in *Don du poème*, il riferimento all’oro nelle preziose fiammelle dei ceri:

Allume encore, enfantillage,
 Dis-tu, ces flambeaux où la cire au feu léger
 Pleure parmi l’or vain quelque pleur étranger

Icona ideale dell’arte, la finestra di *Sainte* (1865) invece è una vetrata su cui è istoriata una Santa Cecilia, protettrice della musica: una ulteriore metamorfosi del simbolo nella ricca varietà di significati di cui lo carica di volta in volta il poeta. Il “vitrage d’ostensoir”, dove accanto alla Santa è presente anche l’angelo attirato dal canto nel suo volo della sera, oppone uno schermo invalicabile alla realtà del mondo, e sembra offrire una mistica protezione alla “native illumination” del poeta. Questo nel caso che si segua l’interpretazione che vuole vedere nel *vitrage* un mosaico di vetri che raffigura l’immagine di Santa Cecilia, con gli strumenti musicali, il libro del *Magnificat* e l’angelo. Più complessa invece è l’esegesi che ci offre Emilie Noulet: “un vitrail (*A ce vitrage d’ostensoir*) représente une fenêtre (*à la fenêtre*); la fenêtre cache, recèle, les instruments qu’on ne voit donc pas mais que le poète suppose entourer une sainte Cécile. Dans l’encadrement de la fenêtre apparaît la sainte; elle est, selon l’expression la plus simple, *à la fenêtre*, ses

intruments de musique n'étant pas visibles, et n'étant pas ou plus nécessaires puisqu'elle se fait une harpe de l'aile d'un ange [...] *A la fenêtre et à ce vitrage* ne sont pas, ainsi qu'on pourrait le penser, deux façons de désigner la même chose, comme on remplace joli par beau pour éviter la répétition. Non, pour le précis Mallarmé, à d'autres mots correspondent d'autres choses. Le vitrage représente lui-même une fenêtre derrière laquelle on peut présumer, puisqu'il s'agit d'une sainte Cécile, que se trouvent ses instruments, d'ailleurs muets"¹¹.

Se la lettura è meno immediata, in quanto sovrappone due immagini, l'interpretazione del simbolo non cambia in quanto la finestra anche in questo caso rappresenta un'apertura verso spazi diversi, quelli celestiali della musica, dell'arte suprema, e pertanto ultima salvezza per l'animo assetato di ideale, e tuttavia irraggiungibili. Mallarmé, utilizzando lo stesso simbolo, procede verso una visione sempre più astratta e complessa: la finestra di *Sainte* non è una vera apertura, ma qualcosa di simile ad un *trompe-l'oeil* ambiguo, schermo che rappresenta un varco, e che suggerisce l'idea di un possibile passaggio e al tempo stesso lo nega riducendolo a pura raffigurazione pittorica. Solo l'arte consente la duplice appartenenza: delle due dimensioni partecipano la santa "musicienne du silence", e l'angelo, che qui compare come partecipe strumento musicale. Troviamo in una lettera a Cazalis scritta pochi mesi prima di *Sainte* una possibile chiave per leggere questi versi: "un pauvre poète, qui n'est que poète – c'est à dire un instrument qui résonne sous les doigts des diverses sensations – est muet, quand il vit dans un milieu où rien ne l'émeut, puis ses cordes se distendent, et viennent la poussière et l'oubli"¹². L'accorato lamento contenuto in queste frasi ci illumina sul pensiero profondo di Mallarmé che fonde arditamente i due concetti in un'unica figura: il poeta è strumento sensibile le cui corde devono essere sempre tese e spolverate, e allo stesso tempo angelo etereo e sublime. Non mi pare azzardato avvicinare questo angelo, che vola nel crepuscolo e che offre la propria ala come un'arpa alle sapienti mani di santa Cecilia, agli altri angeli nei quali Mallarmé rappresenta la più alta metamorfosi del poeta.

Attorno ad una contrapposizione tra due spazi, il cui limite è segnato da una finestra, è costruito anche il famoso sonetto in "yx": si tratta come è noto del primo componimento in cui Mallarmé dichiaratamente mette in atto una forma di poesia ermetica e cerebrale, costruita in modo sapiente secondo quello che può apparire un gioco retorico, ma che approda comunque al fascino misterioso della magia evocativa e al tempo stesso è portatore di un insegnamento poetico. Anche questo sonetto è stato oggetto di due elaborazioni, una prima volta nel 1868, col titolo di "allégorique de lui-même", ed una seconda nel 1887, senza titolo. Nonostante le differenze,

11. E. Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Paris-Genève, Minard-Droz, 1967, pp. 74-75.

12. S. Mallarmé, *Lettre à H. Cazalis*, [1865], *Correspondance*, cit., p. 236.

l'impianto della struttura non cambia, così come restano le rime, le immagini portanti, la "pointe" finale. Rimane anche, spalancata su un vuoto abissale, "la croisée au nord vacante", situata in posizione di rilievo nella prima terzina al centro del primo verso, che subisce tuttavia una variante significativa. Infatti mentre nella stesura originaria il verso era: "Et selon la croisée au Nord vacante, un or", in quella riveduta suona: "Mais proche la croisée...", dove la congiunzione "et" è sostituita dall'avversativa "mais", con lo scopo probabile di staccare più decisamente le terzine dalle quartine, dando maggior rilievo al concetto conclusivo che in esse il poeta vuole illustrare. La "croisée" costituisce il simbolo su cui sono costruite le terzine, e proprio attraverso questa immagine di apertura vengono messi in una relazione di continuità due spazi opposti e ugualmente misteriosi e indecifrabili: l'interno del "salon vide", da cui anche il "Maître" è assente, e l'abisso siderale del cielo notturno. Ancora una volta ci troviamo di fronte a una stanza, ma i sogni della sera sono ridotti a cenere, gli arredi sono evocati per negazioni successive, è scomparsa la luce, tranne che per il misterioso baluginare di una cornice dorata di specchio. Tutto può far supporre che prima dell'abbandono, della sparizione del "Maître", il *salon* fosse un ambiente caldo, illuminato, protetto: la magica stanza della creazione artistica. Ma la poetica mallarmeana si è evoluta verso la graduale abolizione della realtà, "l'apport hasardeux extérieur": solo l'apertura verso il nord permette il collegamento tra l'interno abbandonato e la costellazione dell'Orsa maggiore che brilla in fondo alla volta celeste, rappresentazione della pura essenza poetica. Lo specchio con il riflesso stellare, nel vuoto della stanza, conferisce forse alla dimora del poeta l'illusione di una segreta consonanza con il creato cosmico. Non è il caso di insistere sulla complessità di questi versi, ma ci sembra che non possa essere sottovalutata la presenza di un elemento che, nell'elaborazione dei simboli dell'universo poetico mallarmeano, sembra essere qui sottoposto ad un ulteriore processo di condensazione di significati, e contemporaneamente di rarefazione di elementi concreti. La finestra non compare più come una vetrata trasparente o riflettente, con le imposte che possono accentuarne la chiusura, né come schermo su cui si proietta un'immagine illusoria, ma semplicemente come un limite astratto, mentale, la cui apertura permette il varco ad una suggestione lontana, carica di interrogativi. Seguendo il filo delle trasformazioni successive del tema, ad ambienti ricchi di arredi, che siano essi il letto del malato e il crocefisso, oppure il letto di Hérodiade, o ancora il tavolo e la lampada del poeta, si è sostituito un "salon vide", da cui soprattutto si è allontanato anche il "Maître" per un viaggio orfico agli inferi. La scomparsa del poeta che abbandona la sua dimora trova un probabile chiarimento in un brano tratto da una famosa lettera scritta all'amico Cazalis nel maggio del 1867, un anno prima della composizione del sonetto in questione: è l'anno della crisi depressiva, della lunga agonia, al termine del quale Mallarmé dichiara "ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure", e più avanti:

J'avoue, du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avaries [sic] de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser, et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi¹³.

La riflessione sull'impersonalità del poeta, puro strumento come abbiamo visto in *Sainte*, o eroe di una coscienza universale, dell'Univers Spirituel, continua negli anni, e trova una formulazione più pacata in *Crise de vers*, pubblicato nel 1895:

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de leurs reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase¹⁴.

Il tema dell'assenza, filo conduttore unificante della poetica mallarmeana, si trova ancora una volta associato al simbolo della finestra in un altro sonetto della maturità, *Une dentelle s'abolit...* (1887). La scena è costruita su dettagli che si addensano attorno a una finestra, indicata una prima volta come “vitre blême”: l'aggettivo suggerisce il momento della giornata, l'alba che come altrove in Mallarmé non è portatrice di slancio vitale, bensì di un ripiegamento scoraggiato incapace di affrontare la realtà che ogni giorno si ripresenta. A questa sensazione inquietante corrisponde all'interno della dimora l'assurda mancanza del letto nuziale, “absence éternelle de lit”, assenza che il gioco ondeggiante della tendina di bianco merletto contro il vetro non nasconde, anzi rende più triste. Secondo uno schema consolidato, alle due quartine che pongono l'interrogativo supremo del dubbio, “Dans le doute du Jeu suprême”, seguono le terzine introdotte da un “mais” che come si è visto è spesso utilizzato dal poeta per sottolineare la proposta di una soluzione possibile per uscire dalla situazione chiusa delineata all'inizio. L'assenza di letto, blasfema in quanto implica la mancanza del luogo dell'amore e della nascita, può essere compensata dalla presenza di un altro luogo del concepimento ideale, “le creux néant musicien” del liuto, lo strumento di *Sainte*, le cui corde non sono toccate e che tristemente dorme abbandonato, rivolto “vers quelque fenêtre”: dal suo ventre ricco di potenzialità inesprese il poeta potrebbe nascere: “Selon nul ventre que le sien, / Filial on aurait pu naître”. La finestra, le tendine, la luce vaga dell'alba, la stanza nuziale, sono legate in questo componimento all'idea di una nascita sublime che potrebbe accadere solo in una dimensione diversa e purificata, in grado

13. Id., *Lettre à H. Cazalis, 14 mai 1867, Correspondance*, cit., p. 343.

14. Id., *Crise de vers, O.C.*, cit., p. 366.

di sconfiggere il tempo che si ripresenta implacabile nel suo ciclo quotidiano. Dall'interno, da una stanza in cui è abolita la possibilità di una nascita materiale, da un "creux néant musicien", il vuoto nulla del cavo di un liuto, lo spirito della musica e della poesia potrebbe prendere il volo verso lo spazio esteriore, "vers quelque fenêtre": i vetri che si presentano chiusi come difesa all'inizio, sembrano trasformarsi in apertura ideale verso la libertà dell'infinito. È perciò ambigua la funzione di questa finestra, dal duplice significato, la chiusura e l'apertura ad un tempo, ma rientra perfettamente nella concezione poetica di Mallarmé, rappresenta la sua tensione costante, mai venuta meno come si è visto fin dall'inizio di questo breve excursus, verso la conciliazione della sua esistenza di uomo e la sua funzione di poeta, senza tuttavia poter sfuggire alla situazione di esilio che la scelta dell'uno o l'altro spazio, al di qua o al di là dell'apertura, comporta fatalmente. Se questa è una situazione condivisa dai poeti cui Mallarmé rende omaggio nei suoi versi, l'insistenza sul fragile e duro vetro è una spia che ci induce a credere che il poeta soffra di una condizione ancora più estrema, di non poter oltrepassare un confine ancora più segreto e sfuggente, il diaframma invalicabile dell'arte assoluta, che intravista in gioventù, è stata la meta di tutta la vita: non a caso utilizza la stessa immagine nel paragrafo iniziale di *Crise de vers*, uno dei suoi scritti teorici più densi: "J'aime, comme en le ciel mûr, contre la vitre, à suivre les lueurs d'orage"¹⁵, e in una delle ultime lettere: "Il me semble avoir appliqué le front à une vitre de rêverie, devant une pluie lumineuse, qui ne veut finir"¹⁶.

Valeria Ramacciotti

15. *Ibid.*, p. 360.

16. *Id.*, *Lettre à F. Champsaur*, 12 mai 1990, *Correspondance.*, cit., p. 607.