

# Studi su Mallarmé e Poe

Edizione online

**Dalla stampa tipografica in  
*Interpretazioni di Mallarmé e Poe,***

**Napoli, Tempo Lungo, 2000**

**Tutti i diritti riservati**

## Abyssus Abyssum

- A la nue accablante tu  
Basse de basalte et de laves  
A même les échos esclaves  
4 Par une trompe sans vertu
- Quel sépulcral naufrage \* (tu  
Le sais, écume, mais y baves)  
Suprême une + entre les épaves  
8 Abolit le mât dévêtu
- Ou cela que furibond faute  
De quelque perdition haute  
11 Tout l'abîme vain \*\* éployé
- Dans le si blanc cheveu qui traîne  
Avarement aura noyé  
14 Le flanc enfant d'une sirène
- Varianti
- \* quel néant ô naufrage
  - + La suprême entre
  - \*\* Tout le courroux vain

### Risonanza del testo

Il termine “risonanza”, in strutturistica chimica, designa un veloce equilibrio di scambio fra diversi isomeri probabili, dal quale risulta l'ente materiale ed energetico che attualmente si sperimenta. S'intende che l'equilibrio non è qualsiasi, ma determinato da valide regole termodinamiche e quantitative. Adotto dunque una nozione simile, considerando la “nube” (v. 1) testuale come ripartita in equilibrio dinamico fra diversi isomeri lessicali e sintattici, risonanti questi, non come che sia, ma secondo il progetto poetico asservito alla rima (echi schiavi, v. 3). La scrittura a frecce contrapposte, che si incontrerà più oltre, indica singole risonanze portate in analisi.

Dalle intelligenti e stimabili elaborazioni già avvenute<sup>1</sup>, scelgo tre isomeri

1 Almeno tre nomi: Charles Chassé, Luigi De Nardis, Émilie Noulet.

testuali. Risonanti fra loro, si orientano in comune ai terminelli disgiuntivi del verso 8: “o... che”, per andare a enunciare i supposti fatti delle terzine.

Espongo gli isomeri:

1) Assoggettato a **nube**, asserente. Constata il silenzio della nube stessa su un certo naufragio. Fa sapere che forse la nube ha nascosto i fatti narrati dalle terzine.

2) Assoggettato a **naufragio**, interrogante. Si vuole sapere quale naufragio è capitato. Quindi si espone la possibilità che siano avvenuti i fatti delle terzine.

3) Assoggettato a **schiuma**, rispondente. Sotto il prolettico “lo”, dichiara i fatti delle terzine, ma anche rifluisce nel testo e domina i primi due isomeri.

La concrezione del secondo verso:

**secca di basalto e di lave**

collocata a parte, immette nel testo l'infausta energia affettiva del suo inerte, massivo apparire. L'asserto dei versi 5 e 6

**(tu, o schiuma, lo sai, ma ci sbavi)**

sta in risonanza, entrando nel flusso testuale, ma anche uscendone per rimanere al suo appartato stato parentetico.

Si vede quanto grandemente l'informazione risulti aumentata rispetto a quella che si otterrebbe da questa o quella, meritevole, versione selettiva.

Va preavvertito: i tre soggetti, nube, naufragio, schiuma, sono enti di superficie. Soggetto profondo è l'abisso.

## Interpretazione

Mallarmé ha davanti un'illustrazione (mentale? O proprio un'opera figurativa, che forse qualche altro ricercatore identificherà, o ha già identificata?) sobriamente composta da una nube, un bassofondo vulcanico a fior d'acqua, un filamento di schiuma. Evoca un naufragio, la morte per annegamento di una sirena, il trionfo dell'abisso. Compaiono alcune figure araldiche.

Si deve cominciare prendendo “abisso”, come “mare, oceano”. Anche se l'abisso è vuoto (vain, v. 12) ha dovuto, per esercitare le sue azioni, assumere una consistenza; si è dunque avvalso della, a lui la più simile, materia marina.

Un fortunale di questa è appena trascorso, ne permane esile una traccia schiumosa (v. 5-6). Mallarmé medita, cerca di ricostruire quali luttuosi acci-

denti siano trascorsi; ma nessuna certezza: “Tout se passe en hypothèse” (*Un Coup de Dés*, Observation).

### 1 A la nue accablante tu

La **nube** schiacciante *ha* taciuto [quale sepolcrale naufragio...]

[Quale sepolcrale naufragio] taciuto *alla* **nube** schiacciante

L'esile sillaba di attacco significa un'azione della nube (la nube *ha*) identica a una sua passione (*alla* nube). Questo ente nube è una specie di Sostanza monista, alla Parmenide o alla Spinoza, che contiene in sé tutti i propri principi. Non comunica con l'esterno, e così tacendo è anche quella cui si tace perché nulla le si può dire.

Per noi, e per quel che possiamo ricavare dal suo schiacciante silenzio, fa lo stesso se abbia *ha* taciuto un evento di cui fosse al corrente, oppure se esso le sia stato taciuto. Notizie, in nessun caso ne abbiamo.

Le effusioni di lava spesso depositano neroe durissimo basalto, conformato a prismi esagonali se la loro solidificazione è avvenuta a contatto dell'acqua. Tale deve essere l'aspetto del bassofondo, meglio detto una secca, se si riesce a osservarlo in condizioni di acqua trasparente.

### 2 Basse de basalte et de laves

Secca di basalto e di lave.

Essendo stato enunciato il basalto, la locuzione “e di lave” sovrabbonda o porta nella vaga geologia, come dire “e di altri materiali lavici”. Non però se “laves” significa “roccia ignea allo stato fuso”, e si stabilisce un'opposizione fra questa e la parte ormai raffreddata e indurita, basaltica. Il bassofondo apparirebbe un'isola vulcanica incompiuta, neppure del tutto ben rappresa, fuoruscita dall'abisso, ma non fino a sporgere dalla sua superficie. Insidioso per la navigazione, esso giace dove giace, nominato soltanto, ma emotivamente connesso al testo: pericolo!

Ma può darsi che la nube sembrasse una formazione basaltica, può darsi il contrario: “falso masso svaporato in bruma” <sup>2</sup>.

La stessa espressione ignea dell'isola *ha*, verisimilmente, prodotto la massa mista di cenere e vapori che, pesando, tende a adagiarsi, va in basso, è (altra risonanza) “basse”. Insieme al nero basalto, la nube rabbuia la situazione e il testo, oscuro appunto. Tuttavia non impedisce il visus di Mallarmé, né il nostro, perché riusciamo a distinguere nel negrore quel particolare

2 *Un Coup de Dés* riga 131.

minuto, un candido filamento di schiuma (v. 6).

L'isola incompiuta contrasta visibilmente con la piena identità a sé della nube schiacciante; alla quota dell'abisso, nel quale il bassofondo è lievemente sommerso, l'incompiutezza è norma.

Sono indicate due possibili modalità di comunicazione dei fatti nel corso dei luttuosi eventi. O soltanto a voce, o mediante un amplificatore acustico, forse una tromba a vapore.

3A même les échos esclaves  
4Par une trompe sans vertu

[sia] direttamente agli echi schiavi [sia] con una tromba senza forza  
[taciuto] persino agli echi schiavi [e taciuto] da una tromba senza forza

Forse i naufraghi, o il naufrago, rinvolti dalla nube (in questo senso, era come se la nube stessa emettesse, o non emettesse, il segnale) hanno provato a chiedere aiuto, come si usa in tali angustie, mediante la tromba di allarme, che non ha funzionato. Forse un loro disperato appello, oppure un angoscioso gemito della sirena, è stato lanciato a gran voce. Gli echi, di natura ossequiosa alla più debole sonorità, l'avrebbero raccolto per diffonderlo e prolungarla in ogni dove; ma nessun messaggio è pervenuto, ma in questa occorrenza sono stati catturati, asserviti, soffocati, messi a tacere. Davanti alla nube schiacciante e all'abisso furibondo non si può minimamente parlare di libertà.

Totale e tremendo è il silenzio. Di parole, avaro è l'abisso<sup>3</sup>.

5 Quel sépulcral naufrage  
7 Suprême une entre les épaves  
8 Abolit le mâât dévêtu

[La nube schiacciante ha taciuto] quale sepolcrale **naufragio** abolí l'albero sguarnito supremo unico fra i relitti

Quale sepolcrale **naufragio** [taciuto alla nube schiacciante] abolí l'albero sguarnito supremo unico fra i relitti [?]

Data l'ipotesi di un avvenuto naufragio ci aspetteremmo di vederne qualche relitto, poniamo una cima d'albero dal fortunale spogliata di vele, "mâât dévêtu" (al pari della tromba, quindi, privo di forze), che emerga sulle acque basse dove il natante si sia adagiato (da notarsi: come questa cima d'albero

3 Avare silence. *Toast funèbre*, in fine.

sporgerebbe per ultima dal mare, così la mano del nocchiero nel *Coup de Dés*, righe 57-58). Ma il naufragio stesso ha definitivamente seppellito e annientato (“abolit”, v. 8) anche quell’ultima e suprema testimonianza (v. 7. Varianti: “quel néant”. “la suprême entre”), sicché esso stesso impedisce che si possa sapere qualcosa di sé, e agli effetti conoscitivi è come se non sia per niente stato.

Indagando meglio, Mallarmé, il quale forse ingrandisce i particolari a mezzo di opportuno apparecchio ottico (una lente, un cannocchiale?) riesce a notare un filamento di schiuma che si attarda, su una sporgenza del basalto può darsi, può darsi su una cresta d’onda. Se la schiuma è un residuo della letale agitazione pregressa, e se dunque ne è stata parte e testimone, può saperne, e pertanto riferire anche sul naufragio.

5 (tu 6 Le sais, écume, mais y baves)

(tu lo sai, o schiuma, ma ci sbavi)

Mallarmé sosta, apre una parentesi, interroga la schiuma in forma asseverativa. Impone: Quello che è successo, tu lo sai, parla dunque! Subito egli si interrompe (la virgola: un “ma” disilluso, v. 6), gli sembra che neppure la schiuma risponda, mentre, sbavando sul suo “ci” (“y”), sul suo abisso originario, già si dissolve, con apparente completa indifferenza.

È ora introdotta dalla labile coordinazione disgiuntiva la seconda ipotesi, o fantasia:

Ou cela que

O [la **nube**] nascose che...

O avvenne che...

O si trattò di questo, che...

furibond faute

De quelque perdition haute

11 Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne

Avarement aura noyé

14 Le flanc enfant d'une sirène

furibondo, in mancanza di qualche perdizione alta, tutto l’abisso vano spiegato nel così bianco capello che indugia avaramente avrà annegato il fianco infantile di una sirena.

Le azioni dell’abisso sono sospinte unicamente da irrazionale avidità di ac-

cumulo (“furibond”, v. 5), pertanto razionalmente ed eticamente ingiustificate (“abîme vain”). L’abisso è avaro (v. 13), perché ciò che inabissa lo seppellisce (sépulcral, v. 5), senza mai piú restituirlo o, se vogliamo dire così, reinvestirlo. La sua avarizia pretende catture di valore. Ciò che ha piú valore sono enti che siano persone. Ha dunque cercato di seppellire, forse seppellito, qualche persona.

Torniamo all’ipotesi naufragio. Di certo, il navigante che si fosse avventurato sull’abisso, che avesse accostato, sfidando il tenebrore della nube, la pericolosa secca basaltica, non avrebbe tentato il rischio per ignara futilità, ma per fini insigni. Su un “giacimento di notte e disperazione”<sup>4</sup> si sarebbe compiuta tragicamente ma gloriosamente la sua esistenza audace, la sua perdita sarebbe stata “alta” (v. 10). Ma nulla si sa del naufragio. Non possiamo affermare che l’alta perdita sia, o non sia mancata.

Sappiamo che nel mare sono disponibili sirene, sue ben note creature, e agenti, perché, come nessuno ignora, allignano presso infide formazioni, secche pericolose (basse, v. 2) tutte occupate in adescare là i naviganti poco scaltri, che vadano in perdita. Non sono proprio persone, piuttosto semi persone, comunque attraggono l’avarizia dell’abisso, il quale dunque avrà, si può ritenere che abbia (“aura”) fatto rotolare una sirena, l’avrà travolta, affogata (v. 13-14). Non si trattava di una sirena nel pieno delle sue forze, ma davvero nessun ingente leviatano, nessun behemoth, avrebbe potuto opporsi all’abisso, quando mai dunque un avannotto di sirena, non ancora abile a cimentarsi pur col minimo mare agitato!

“Fianco, flanc” fa da sineddoche per “corpo”. In (“dans”) quel bianco filamento (“blanc cheveu”) di schiuma indugiante (“traîne”) anzi che si dissolva, ci sembra di vedere l’ultimo affiorare del bianco corpo sirenico. Non credo che “capello bianco” si riferisca alla chioma della sirena, data la sua età tenera o, al piú, giovanile, mentre canuto può essere certamente il vecchio abisso<sup>5</sup>.

La schiuma si è resa utile! Mentre sbavava con apparente indifferenza, ha indugiato, prima di sciogliersi, tanto da riuscire a far supporre, grazie al messaggio analogico del suo distintissimo candore (“si blanc”, v. 12), la fine pietosa della sirena. In particolare, di una sirena bicaudata, se rammentiamo da *Un Coup de Dés* quella che schiaffeggia “un mistero”, “con impazienti squame ultime biforcute” (riga 129). Ma allora la schiuma veramente sa. Se la schiuma sa, è cosciente. Se sorge dall’abisso e vi ritorna, è la coscienza transitoria dell’abisso. La palese contrapposizione fra la schiuma e il basso-

4 *Au seul souci de voyager*, v. 11-12.

5 *Aestimabit abyssum quasi senescentem. Iob 41:23.*

fondo insinua che questo dell'abisso sia il corpo, o forse l'inconscio?

Così come alla bava di schiuma, alla sirena è stato dato che soltanto, per darsi labilmente a vedere, indugiasse un poco, prima che ritornasse all'abisso generatore. La sua esistenza è stata incompiuta. Siamo stati in presenza di quella "tragedia intima e occulta", che fu di Mallarmé ed è di tutti, quando "l'adolescente svanito da noi all'inizio della vita... si dibatte sotto il male di apparire", destinato a rimanere "latente". Esso "non può divenire"<sup>6</sup>. Non tuttavia accidentalmente perché la sua esistenza sia stata stroncata, ma essenzialmente perché il cominciamento in quanto tale è subito respinto nella latenza e sepolto da suo stesso sviluppo, è travolto dall'abisso del suo futuro.

Ma qui si tratta di un futuro senza futuro.

Il messaggio di immobilismo è rinforzato da alcuni termini provenienti dall'araldica. "Éployé" (v. 11) a volatili araldici si applica segnatamente, più che ad ogni altro all'aquila, le cui ali siano rappresentate bene aperte. "Mât dévêtu" (v. 8) risponde all'albero sguarnito di attrezzatura velica, detto araldicamente "mât désarmé". Altra notoria figura araldica, la sirena (v. 14), spesso bicaudata. "Abîme" (v. 11) è il centro, detto anche "cuore" dello scudo<sup>7</sup>.

L'abisso ha annientato i temerari e insigni naviganti alle armi dell'albero sguarnito; in sé stesso ha riassorbito, annegandola, la sua creatura, e agente, sirena; da sé stesso come centro ha generato il proprio immoto blasone, cui arreda la dominante aquila spiegata. Ha vinto, è solo con sé stesso. *Abyssus abyssum invocat*<sup>8</sup>.

6 *Hamlet*, MOC p. 299.

7 Non tento neppure di avanzarmi nella scienza araldica, e neppure di campire ipotesi peregrine. Ma questi termini si incontrano a prima vista nei lessici e repertori d'epoca, e pur se non avranno rintoato (ma non è inverisimile che abbiano) in mente a Mallarmé, aiutano almeno l'interpretazione.

8 Ps. 41 (42): 8.

## L'angelo e l'idra

La volontà dedicatoria del monumento tombale a Edgar Poe fu soddisfatta a Baltimora il 17 novembre 1875. Conseguiva così il suo fine un gruppo della Western Female High School, in testa Sara Sigourney Rice, che ormai da dieci anni si adoperava a raccogliere i fondi e procurare il suolo necessari per elevare degnamente quel mausoleo. L'anno seguente, un *Poe Memorial Volume*, dalla Rice curato, contenne la narrazione della giornata, testimonianze, documenti, contributi poetici.

Invitato a partecipare alla silloge su segnalazione di Swinburne<sup>9</sup>, Mallarmé aveva gradito con entusiasmo ed espresso fervidi complimenti<sup>10</sup>, proponendo, oltre al suo testo, con qualche invadenza<sup>11</sup>, anche il sonetto “di un suo confratello”, alcune pagine in prosa di Baudelaire, un'incisione di Manet. Compariva così, nel volume memoriale la stampa princeps di *Le Tombeau d'Edgar Poe*, ma, a grave scontento di Mallarmé<sup>12</sup>, accompagnata da pallidi testi di quidam americani, e per di più sfigurata da brutti refusi.

L'intenzione sul monumento era che fosse “qualcosa di semplice, puro, dignitoso, tale da colpire più con la grazia della linea e delle proporzioni, che con una massa di vani ornamenti”. Come ne leggo la descrizione e lo vedo nell'illustrazione, ambedue d'epoca (non mi occupa qui il suo aspetto attuale), porta in basso l'epigrafe: “Edgar Allan Poe”. Sulle facce della soprastante cella sono pannelli, dei quali uno contiene il medaglione di Poe, l'altro, opposto, le date di nascita e morte. In alto, sotto archetti a sbalzo, fregi di fo-

9 “Mallarmé e Manet stanno completando, in Francia, quell'altro monumento, letterario, che Baudelaire ha cominciato a innalzare: Mallarmé con l'accurata e finissima versione dei testi in versi, Manet con illustrazioni animate dalla stessa tragica e penetrante forza del canto originario.” Così nella lettera di Swinburne a Sara Sigourney Rice, November 9 [1875]. Facsimile in *Poe Memorial Volume*.

10 “Veramente vivissima è la mia gratitudine, Signora, e Vi prego di accettarla tutta, cordiale. Ricambio così la fotografia della tomba di Edgard [sic] Poe e il vostro resoconto delle feste, delle quali, tutti coloro che sono stati affascinati da quel genio, vi devono ringraziare.” A S. S. Rice, 4 avril 1876.

11 A S. S. Rice, 4 avril 1876. A Sarah Helen Whitman, 19 novembre 1876.

12 A S. S. Rice, 12 janvier 1876.

gliame acantino e lire inghirlandate di alloro. A copertura, una piramide ot-tusa. Materiale: granito nel basamento, marmo bianco per il resto. L'altezza totale è circa due metri e quaranta centimetri, per una larghezza alla base di circa un metro e ottanta<sup>13</sup>.

Nel complesso, se non insigne, è l'artefatto decoroso, le proporzioni sono accettabili<sup>14</sup>. Mallarmé, il quale — va notato — per tempo aveva ricevuto dalla Rice la fotografia del monumento, probabilmente quella stessa che consulto io nel volume memoriale, non avrebbe diritto a giudicarlo tanto male come fa nel nel commento alle proprie traduzioni da Poe, quanto tratta con ira e sprezzo le onoranze di Baltimora: “Non smetterò mai di ammirare con quale pratico espediente... hanno, sotto il pretesto di una tomba inutile e tardiva, fatto rotolare là una pietra immensa, informe, pesante, deprecatoria, come per ostruire abilmente il luogo da cui potesse salire al cielo, quasi miasmo pestilenziale, la giusta rivendicazione di un'esistenza di Poeta che tutti loro avevano impedita”.

Contestualmente — credo, per più offendere — eccettua dal severo giudizio Sarah Helen Whitman e Louise Chandler Moulton, “êtres d'élite”, come appartenenti a un'altra e migliore America, “pays dans un pays”<sup>15</sup>, e dice che furono sue amabili e pie associate nel corso della solenne e nobilissima manifestazione cui il sonetto era stato inviato, e durante la quale era stato recitato<sup>16</sup>. Per quanto se ne sa, o ne so, né consta che le due signore a quella abbiano preso parte, né meno che mai Mallarmé, e neppure che il testo là sia stato letto.

Che importa? Tale appariva a Mallarmé, nel corso di una festività spirituale<sup>17</sup>, tanto più vera rispetto alla giornata di Baltimora, quanto la cronologia e la consistenza dell'ideale sono più vere di quelle del reale, se esso disgusta.

Il sonetto, niente affatto gentile nei confronti del gruppo che lo invita e lo ospiterà, all'esito del loro perseverante fervore oppone, controprogetto impressionante, un rarissimo, anzi unico, astrale, indefinitamente alto, indefi-

13 *Poe Memorial Volume*, p. 63-64.

14 Ma anche Swinburne lo prende in antipatia, come cosa “singolarmente orrenda”. To J. H. Ingram, April 21, 1876.

15 Anche Whistler, che oltre tutto somiglia a Poe fisicamente, palesa uno stato americano “di rarefazione verso la bellezza”. *Edgar Poe*, MOC p. 531.

16 *Scolies Poe*, MOC p. 224-225. Similmente in MOC p. 1493.

17 “N'est-il de fêtes que publiques: j'en sais de retirées aussi et qu'en l'absence d'aucune célébration par la rue... quelqu'un peut toutefois se donner”. *Villiers de L'Isle-Adam*, MOC p. 499.

nitamente durevole blocco, saldamente (calme) infitto nel suolo (ici-bas). Anche qui è previsto un medaglione raffigurante Poe, ma che non ne sia l'anodino ritratto, bensí lo rappresenti quale Angelo in gesto di spaventare un'idra, mentre per di piú, al sommo, a perdita d'occhio, quale Poeta (lo vedo, contrapposto al "bassorilievo" del verso 10, in tutto tondo) munito di una lama sguainata, suscita la massa dei suoi compatrioti, acquattati nel dormiveglia dell'incomprensione.

Cosí, viene plasticamente dichiarata la deplorevole veritá dei rapporti di Poe con chi oggi si attenta a commemorarlo. Correzione iperbolica, che sottoponeva il monumento di Baltimora a un confronto assai svantaggioso; né poi la cerimonia, né la tomba, tendevano a esaltare un Poe trasumanato o, come pretende Mallarmé, santificato, di che il sonetto faceva, senza veli, una colpa. Immagino che la Rice, se ha compreso, non sia stata lieta.

Trascrivo ora il testo, quale si legge in limine alle traduzioni di Mallarmé da Poe:

### Le Tombeau d'Edgar Poe

*Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change  
Le Poète suscite avec un glaive nu  
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu  
4 Que la Mort triomphait dans cette voix étrange  
Eux comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange  
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu  
Proclamèrent très-haut le sortilège bu  
8 Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange  
Du sol & de la nue hostiles ô grief  
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief  
11 Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne  
Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur  
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne  
14 Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur*

Unisco una versione

## La Tomba di Edgar Poe

Quale in Sé stesso alfine l'eternità lo cambia, il Poeta risveglia con una spada nuda il suo secolo, spaventato di non essersi accorto 4 che la Morte trionfava in quella voce strana. Essi, come un vile sussulto d'idra, udendo in passato l'angelo dare un senso piú puro alle parole della tribú, proclamarono a gran voce il sortilegio bevuto 8 nell'onda senza onore di qualche nera mescolanza. Della terra e della nube ostili oh danno! Se con quello la nostra idea non scolpisce un bassorilievo, 11 del quale abbagliante la tomba di Poe si orni, calmo blocco quaggiú caduto da un disastro oscuro, che questo granito, almeno, mostri per sempre il suo limite 14 ai neri voli della Bestemmia sparsi nel futuro.

Nel corso delle attuali circostanze celebrative, Poe, divenuto letterariamente immortale, attrae l'interesse dei suoi conterranei. Ma per Mallarmé la circostanza e l'eterno non sono tanto opposti, e l'occasione, come gli è solito, lo avvia, e ci avvia, a riflessioni di carattere essenziale<sup>18</sup>. Si nota subito infatti che il nome Poe, una volta palesemente dichiarato nel titolo, ricompare come tale soltanto al verso 11, mentre all'attacco del testo esso passa nelle prime lettere di "Poeta", opportunamente determinato dall'articolo. Nell'atto dunque che si sta dicendo "il Poeta", un'antonomasia annuncia che sta in questione, con Poe, il poeta in quanto tale.

Quale in Sé stesso alfine l'eternità lo cambia, il Poeta risveglia ... il suo secolo (v. 1-2).

Poe, "il Poeta", non ha pari. Se deve essere confrontato a qualcuno, non può che esserlo a sé stesso. Tuttavia, affinché il paragone sia non ripetitivo e anzi sia esaltante, viene paragonato a quel sé stesso, distinto da iniziale maiuscola, Lui-même, nel quale l'eternità lo trasmuta<sup>19</sup>.

A seguito della trasmutazione, Poe è divenuto sé stesso "infine". Dunque al termine di un processo, il quale si determina nella sua personale vicenda, della quale dicono con intensità i versi successivi. Nella sua storia personale era già sé stesso, ma imperfettamente e variabilmente, mentre ora è pienamente e definitivamente innovato in sé stesso grazie al tocco dell'eternità.

<sup>18</sup> *Circonstances éternelles. Un Coup de Dés*, riga 3.

<sup>19</sup> Anche Mallarmé era diventato sé stesso nel 1867, quando, come racconta, il suo pensiero si era pensato; ma nell'immanenza. Piselli *Mallarmé e l'estetica* cap. V.

L'eternità in nessun momento e in nessuna sua parte sorge o perisce; dunque è un ente immobile. Di contro, Poe è un ente mutevole (change) la cui mutevolezza è determinata in un prima (jadis, verso 6) e in un dopo (enfin, verso 1). Conseguentemente, l'azione dell'eternità su Poe è tale che un ente immobile agisce su un ente mutevole e ne causa il cambiamento. Ciò che causa il cambiamento pur restando immobile, non può che essere una causa prima. "Eternità" significa dunque una causa prima eterna. Poe fu trasmutato in sé stesso per atto divino.

Di Gautier, Mallarmé aveva cantato che fosse "vergine eroe della postuma attesa... emblema fatale della nostra gioia", e soggiunto:

**Magnifico, totale, e solitario, tale  
non osa dichiararsi il falso orgoglio umano.  
Ah, questa torbida folla! Essa annuncia: Noi siamo  
la triste opacità dei nostri spettri futuri<sup>20</sup>.**

La torbida massa umana, superba di tante cose che falsamente valgono, né osa né riuscirebbe ad avere la fede e l'orgoglio dell'immortalità in cui lo spirito diventa pienamente sé stesso. Al più, crede in una mal definita e oscura sopravvivenza. Di contro un poeta, se è autentico, coltiva questo orgoglio e lo soddisfa quando si innalza nella propria essenza eterna. Ah certo, emblema della nostra (se siamo poeti) felicità poetica è Poe cambiato in sé stesso, e di necessità cambiato, perché nel cambiamento si è impegnata l'eternità.

Poe, cambiato in sé stesso, acquisisce un'analogia con la causa prima. Come quella è immobile ma attiva, così egli suscita il suo secolo rimanendo fermo in gesto scultoreo.

**Con una spada (glaive) nuda...(v. 2)**

Per suscitarlo, gli occorre la mediazione di qualche oggetto materiale: è una spada.

"Glaive" è modo per "potenza della parola"<sup>21</sup>. Nella Scrittura: Et galeam salutis adsumite, et gladium spiritus, quod est verbum Dei<sup>22</sup>. Ehud, prima che infigga la sua spada nel ventre di Eglon, gli dice: Verbum Dei habeo ad te<sup>23</sup>. Del resto, la dominatrice lama di un poeta, se egli domina in quanto poeta, non vedo che cosa possa essere se non la sua parola.

<sup>20</sup> *Toast Funèbre* v. 14 - 19.

<sup>21</sup> *Littré* s. v. Glaive. Si sente, in stile sostenuto, questo termine meglio che "é-pée". Quintiliano dice di Cicerone che perorasse con "armi fulgenti". *Quint. Inst.* 8, 3, 2-4.

<sup>22</sup> Eph. 6: 17.

<sup>23</sup> Iud. 3: 20.

Nella versione di Baltimora il testo conteneva, appunto, invece che “glaive” un termine che designa parole: “hymne”. E Mallarmé alla sua traduzione:

**The Poet arouses with a naked hymn  
his century...**

aggiungeva la nota che nudità dell'inno significa il valore assoluto, “absolute value”, preso in morte dalle parole del poeta.

“Nudo” è ciò che è “puro”<sup>24</sup>. Si dice “nuda verità” per la pura verità come sta e piena, come “nude” per parole inornate e schiette. Baudelaire mette il suo cuore “a nudo”. L'inno nudo, purissimo canto, ci rappresenta la verità di Poe, conseguita all'atto del trasmutamento in sé stesso. È inno confacente alla severa tomba, disadorna quale deve essere perché un valore assoluto non si deve ad alcun ornamento né in genere a qualcosa di avventizio. Va ricordato, insistendo, che effettivamente la tomba di Poe era stata progettata e realizzata in stile molto spoglio.

“Son siècle” (v. 3), designa i compatrioti di Poe: anche, da Mallarmé<sup>25</sup>, detti la sua “race” (del secolo come tempo temporale, più oltre). Il secolo, dato il suo torpore spirituale, ha bisogno di una svegliata; ma che Poe lo punzecchi o ferisca sarebbe crudele e mal dignitoso. Tutt'altro, lo suscita soltanto col mostrargli la lama snudata; atto, questo, pur sempre materiale, ma il meno possibile, perché consta di una semplice esibizione. Se può vederne il bagliore, il secolo non dormiva un sonno tanto incosciente, tanto duro, non versava dunque in condizioni tali da ignorare Poe proprio del tutto. Teneva l'orecchio alla sua voce, se riusciva ad accorgersi che fosse “strana” (a questo ascolto, intorbidato come fu da gravissimi equivoci e infami personalismi, forse sarebbe stata preferibile una sorda, completa indifferenza).

Ma dovremmo, per giustizia, ammettere, a scusa del secolo di Poe, che soltanto adesso (enfin) la voce è diventata spada abbagliante e inno assoluto. E pure dovremmo ammettere che Poe aveva dato poca fiducia in vita, con la sua bocca tutt'altro che simpatica, “che ogni serpente contorse, tranne il riso”, con la sua “civetteria nera”. Angelo che fosse, di “démon en pied” assumeva in genere l'aspetto<sup>26</sup>. Un poco di responsabilità negli equivoci che lo hanno danneggiato è stata anche sua.

Si può stare con Baudelaire, che avverte della preziosa qualità stilistica nella “étrangeté” di Poe<sup>27</sup>. Ma fra gli equivoci, fu, e resta, che la sua “strana”

**24** ...la nudité...pure... *Le Pitre châtié*, v. 9-10.

**25** *Scolies Poe*, MOC p. 225.

**26** *Edgar Poe*. MOC p. 531.

**27** BTP p. 1062.

voce — pur se di riconosciuta qualità — unita a note peculiarità tematiche, possa portare, e di fatto porti, a ritenerlo un fine maestro nel genere nero<sup>28</sup> (noir mélange, v. 8), tanto più che, secondo corrente opinione, egli avrebbe asservito la morte (v. 4) alle esigenze di effetti macabri o altrimenti malsani.

Ma, e nel senso che subito apparirà,

la Morte trionfava (v. 4)

in quella voce.

Poe non ritiene l'esperienza della bellezza pienamente realizzabile in questo mondo. La poesia, la musica, riescono soltanto a fare intravedere certi "splendori situati oltre la tomba", e si tingono necessariamente di melancolia quando "una natura esiliata<sup>29</sup> in mezzo all'imperfezione" si duole di non potere "afferrare subito, qui su questa stessa terra, un paradiso che le viene rivelato<sup>30</sup>." Baudelaire commenta: "Questa straordinaria elevazione (élévation), questo accento di immortalità che Poe esige dalla Musa... lo hanno spinto ad affinare senza posa il suo genio..." (al termine "élévation" corrisponde la variante di Baltimora: S'exaltait... extolled himself).

Di conseguenza, stando a Poe, ogni interesse proprio di questa vita vissuta, e che non si volga alla pura bellezza ultraterrena, è poeticamente insignificante e dannoso, per nobile che sia, e anche se instilla l'edificazione morale o l'apprendimento del vero.

Quando tale complesso metafisico ed estetico di convinzioni e norme produce gli straordinari risultati lirici (hymne) che produce, nella voce di Poe (come in quella di Petrarca) "trionfa la Morte". L'iniziale maiuscola impedisce ogni equivoco con qualche orroroso disfacimento. La nominata "Morte" è, propriamente, vita purissima: Vie, vierge<sup>31</sup>.

Comprendiamo che il secolo avesse di che agitarsi spaventato, ritrovandosi, sotto il bagliore della spada, sia davanti a tanta profondità che sconvolge le sue concezioni terra terra, sia davanti alla colpa di avere frainteso il grande poeta.

Sappiamo pure che, contro colui il quale si attenti ad elevarsi sulla massa, o le sia di fatto superiore, o cerchi di elevarla, è solito che si agitino ostruzionismo<sup>32</sup> e malanimo. Non è raro che si distingua un gruppo di opinione,

28 Su un racconto di Poe: "Sento che se ne solleva un profumo nero" (parfum noir). BTP p. 1007.

29 Mallarmé: Ange exilé. *La prière d'une mère* v. 26.

30 BTP p. 1060-1061.

31 *Sur Poe*, MOC p. 872.

32 *La Cour*, MOC p. 414. *Appareil de vindicte social. Villiers de L'Isle-Adam*,

(eux, verso 5), simile, per i suoi molti partecipi uniti nella maldicenza, all'idra le cui molte teste si confondono nello strisciante corpo collettivo<sup>33</sup>.

Essi, come un vile sussulto d'idra, ...(v. 5) proclamarono a gran voce il sortilegio bevuto nell'onda senza onore di qualche nera mescolanza (v. 7-8)

“Essi”, “quelli là”, si erano dati a strillare che la strana voce fosse un rauco, volgare effetto di spiritosi malamente mesciati, e deglutiti in massa. Mallarmé nelle note alla sua traduzione: “In plain prose: charged him with always being drunk<sup>34</sup>.” Tu, Poe, sei *sempre* ubriaco!

Un tempo, si volle credere che i poeti dovessero abbeverarsi all'onorata, anzi sacra, fonte di Ippocrene, la cui chiara acqua li inebria di un'ebbrezza sui generis, che ne lascia intatta la coscienza, intellettuale, morale, artistica. Poe invece avrebbe ingurgitato un Ippocrene nero, fitto di fantasime oscure e disparate: “Some foul mixture brewed in Circe's maddening cup” per la Whitman, “some black wave, all noisome and perturbed” per la Moulton. Le prestazioni letterarie di Poe, conseguenza di un etilico disfacimento della personalità, non meriterebbero alcun onore: sans honneur (v. 8).

“Non sta bene che certi sottili arcani della fisiologia e del destino vadano a perdersi in mani troppo grossolane per poterli maneggiare<sup>35</sup>.” Altro è soffrire di uno stato morboso come a tanti succede, altro ritrovarsi infermo eletto (in-firme élu). Poe, alcoolista è stato; ma non *sempre*, e neppure per la maggior parte della sua vita, ha attinto alla “coupe mauvaise” (fa il paio con “flot sans honneur”): soltanto due volte l'ha alzata. E fu per fini giustificabili, anzi ammirevoli.

La prima volta, egli riempiva con le illusioni alcoliche un'esistenza sfascia-

MOC p. 498.

33 “Le dieu extermina l'hydre aux cent têtes.” *Les dieux antiques*, MOC p. 1214. Anche qui la Persona soprannaturale che si impone a un che di ignobile. Mallarmé può avere in mente da Baudelaire la “dittatura dell'opinione” come “zoo-crazia...tirannia di bestie”. BTP p. 1032. Hydre du peuple... Un homme de lettres, pour peu qu'il ait de réputation, est un Hercule qui combat des hydres. *Littre* s. v. Hydre.

34 E inoltre: “Voglio dire che il suo secolo accusò Poe di avere trovato nell'alcool e nel delirio la causa di un'ispirazione troppo sottile, e troppo pura, per i suoi contemporanei”. A S. H. Whitman, 31 mars 1877. Il detestabile Griswold aveva propalato l'aneddoto di un Poe che si presenta spaventosamente ubriaco a casa della Whitman, nel giorno delle nozze, per evitare di sposarla. “Non! la scène ignominieuse est inventée.” La stessa nubenda non ha mai smesso di smentirla. *Scolies Poe*, MOC p. 243.

35 *La Musique et les Lettres*, MOC p. 651.

ta; scelta non laudabile, ma il cui contributo è pur stato utile all'arte sua cristallina<sup>36</sup>. La seconda volta, e sulla fine della sua vita, si abbandonava deliberatamente (victime glorieuse volontaire), alla tara genetica (alcoolique de naissance... vice héréditaire), facendo del suo male un dovere, per afferrare l'unica possibilità di ascesa spirituale in un secolo che non ne offriva altre.

Peggio ancora che macchiarlo di alcoolismo, la vile combriccola giunse a gridare contro Poe che tentasse di affatturare il suo popolo, forse per assoggettarselo. Come Socrate era stato imputato di corruzione, Poe fu accusato di tracannare a fine di "sortilegio" (v. 7) pozioni funeste, e intonare cantilene nefande, e pertanto da soffocare a forza di urla (très-haut). Aerumnae saeculi suffocant verbum<sup>37</sup>.

Ora, "esiste fra gli antichi procedimenti [l'alchimia] e quel sortilegio (sortilège) che sempre sarà la poesia, una segreta identità<sup>38</sup>." Ma per niente nel senso di fattura nera! "Sortilegio" poetico significa liberare la spiritualità delle cose dalla disgregata esistenza che diciamo reale, riportandola alla musica dell'Essere<sup>39</sup>; sortilegio di Poe fu purificare le parole della tribù. "Essi" gridavano: "Fattucchiere ubriacone!" a un maestro di parola pura, in via, ma soltanto in via, di trasmutarsi in angelo.

Coperto da cuprea corazza (à cuirasse fauve) un angelo, soddisfatto della sua spada scintillante (a pour volupté l'éclair du glaive), oppure un pensoso sacerdote in tunica bianca, tale idealmente è un poeta per Mallarmé.

Ma egli lo sa bene, che in modaiolo abito da società, il poeta reale se la spassa<sup>40</sup>. Mallarmé stesso amerebbe morire al mondo per quindi rinascere, signore degli angeli, in un cielo anteriore (antérieur) dove fiorisce la bellezza; ma questo desiderio è espresso mentre egli si ritrova in condizione simile a una febbrile degenza ospedaliera, nonché a rischio di inabissarsi in una caduta eterna<sup>41</sup>. Allo stato dell'esistenza "ici-bas", dunque, nessun poeta — ivi compreso Poe, dopo tutto persona umana (l'homme qu'il fut<sup>42</sup>) — per quanto desideri, e forse possa, diventare angelo, è tale in atto. Né angelo fu dunque Poe, né possedeva ancora la dominatrice balenante spada ricevuta a seguito

36 *Scolies Poe*, MOC p. 226.

37 *Mr* 4:19.

38 *Magie*, MOC p. 400. Noir mélange: Opera al nero.

39 Altri "sortilèges", quelli della "magicienne" Morisot, non sono se non buona pittura. *Berthe Morisot*, MOC p. 537.

40 *Contre un Poète parisien*, v. 1-4, 14. Gli angeli in un testo di Mallarmé sedicenne indossano, invece, una "robe d'azur". *Cantate pour la première Communion*.

41 *Au risque de tomber pendant l'éternité. Les Fenêtres in fine*.

42 *Scolies Poe*, MOC p. 226.

della trasmutazione in sé stesso.

Si comprende allora che egli sia stato poco efficace, tanto che né il suo secolo, né ancor meno “essi”, lo seppero ascoltare con fiducia e rispetto. L'idra, poi, trasalí odiosamente, udendo l'angelo che si impegnava a **dare un senso piú puro alle parole della tribú (v. 6).**

Non però che fosse *del tutto* ostile a un senso puro. Sussultava davanti a un senso *piú* puro, o anche *troppo* puro (in una variante si legge “trop pur”). Per tribali che siano le parole, anzi appunto perché sono e affinché siano tribali (l'idra lo sapeva), il loro senso deve pur godere di una tal quale purezza. Se fosse completamente impuro, non sarebbe un senso.

Né Mallarmé, né Poe, né l'idra, sono contro ciò che si dice, e si apprezza molto, in poetica e retorica, “la purezza” in quanto conformità a un sistema idiomático, ricavato dalla tradizione e dall'uso, attualmente ritenuto valido<sup>43</sup>. Anzi, Mallarmé, nel suo *Les Mots Anglais*, personalmente, contribuisce alla purezza idiomática delle parole, quali sono in corso presso la tribú di Poe, approfondendone il senso storico ed etimologico: rispettabile impegno, che egli si assume con piacere, nell'ambito di una profonda stima per il linguaggio in genere, come espressione di ogni apparire della vita, non meno che esso stesso qualcosa di vivente, lodando e raccomandando la lingua inglese, per motivi pratici ma anche e molto per i suoi valori letterari e poetici, appena inferiori a quelli del francese.

Volendo seguire ulteriormente Mallarmé, bisogna distinguere tra la purezza idiomática e una e tutt'altra, quella cui egli soprattutto tiene. Per lo piú la “parola” narra, insegna, descrive, spettegola anche, fa circolare i pensieri cosí come della moneta trasferisce fondi, e sono tutte utilità per la “folla” (“foule”, come dire “tribu”). Si trova allora la parola in uno “stato bruto”, che costituisce deposito comune alle scienze linguistiche, alla lingua in uso, ai poeti che ne sviluppano le virtualità<sup>44</sup>, e né manca di purezza idiomática, né per sé è spregevole. Con questo, non siamo affatto allo “stato essenziale” di quando la parola di un Mallarmé, o di un poeta immaginato da Mallarmé, fa “quasi scomparire in vibrazioni” i “fatti di natura” affinché “ne emani, senza il gravame di un riferimento prossimo e concreto, la nozione pura, l'idea in sé, soave, assente<sup>45</sup>.” Di tale purezza, l'idiomática è soltanto presagio o ana-

**43** Anche, è favorevole Mallarmé alla purezza dei generi letterari. A Anatole France, 15 mai 1876.

**44** *Dyptique II*, MOC p. 854.

**45** *Crise de vers*, MOC p. 368. Il termine “disparition vibratoire” fa pensare a un modello di risonanza in una teoria energetica e ondulatoria della materia,

logia.

Sopravviene qui un tropo inaudito: si dislocherà il senso delle parole dallo stato improprio (che sembrava proprio) e brutto, allo stato proprio (che sembrava improprio) ed essenziale. Raggiunto quel punto le parole stesse non sono piú enti fisici, né quindi oggetto di ricerca scientifica<sup>46</sup>. Neppure sono piú qualcosa di utilizzabile praticamente, perché non dipendono ormai da alcuna volontà, neppure dalla volontà poetica: “L’opera pura implica la scomparsa del poeta come soggetto di elocuzione, dato che egli cede l’iniziativa alle parole, mobilizzate dall’urto dovuto alla loro ineguaglianza. Esse si illuminano di riflessi reciproci, come una striscia di fuochi su delle masse di gemme... Questa iniziativa sostituisce la respirazione che si percepiva nell’antico soffio lirico, ovvero la direzione personale, ed entusiastica, della frase”<sup>47</sup>. Lasciate cosí da sole agire, le parole periscono in quanto singole, e rinascono nel verso, superparola nuova ed estranea alla lingua corrente (*étranger à la langue*): *voix étrange* (v. 4).

Tutto ciò posto, e attribuito anche a Poe, palesemente non si pensa a una lingua talmente angelica da consistere in mentali illuminazioni insonore<sup>48</sup>, tanto piú che gli stessi angeli, nelle relazioni con gli uomini, si servono di parole umane, e Poe stesso — come pure Mallarmé — è quanto mai abile nel coltivare la sonorità<sup>49</sup>. Neppure si cerca un’ultralingua, al di là dei molti idiomi, unica, tale che le sue parole siano esse stesse la verità<sup>50</sup>. Le parole della tribú come starebbero con la purezza in piú conferita dall’angelo impiegano le parole della tribú come stanno, sebbene a nuovo fine. Il passaggio alla purezza vibratoria è possibile, la discontinuità non è insuperabile<sup>51</sup> (se tale fosse, l’impegno dell’angelo andrebbe sprecato). L’idra sussulta dunque non senza giusto, almeno per lei, motivo davanti a un’azione linguistica particolarmente pericolosa, perché tende a distruggere, tanto quanto essa dipende dalle parole, la comunicazione, almeno quella corrente, e di conse-

46 *Le Langage, entre les matériaux scientifiques à étudier. Les mots anglais*, MOC p. 901.

47 *Crise de vers*, MOC p. 366

48 S. Thomae S. Theol. I 1 Q. 106.

49 Exquise euphonie. *Scolies Poe*, MOC p. 233. *Retrempe alternée en le sens et la sonorité. Crise de vers*, MOC p. 368.

50 *Crise de vers*, MOC p. 364.

51 L’angelo non si trova a dover inventare parole, dato che ha a disposizione “les mots de la tribu”: in questo, avvantaggiato, o anche svantaggiato, a confronto di Gautier cui incombeva di trovare “pour la Rose et le Lys, le mystère d’un nom”. *Toast Funèbre* v. 35.

guenza a danneggiare la prassi del commercio umano, ma azione non indebolita da astrattismi e da mere proclamazioni, anzi concretamente esercitata su stati di fatto ed entro limiti noti.

Il soggetto plastico del gruppo con l'angelo e l'idra (v. 5) somiglia a quello descritto dalla prima quartina. Sia nel primo, che nel secondo gruppo, una personalità soprannaturale suscita la moltitudine reattiva, e le fa conoscere qualcosa di essenziale, il trionfo della morte oppure un senso piú puro delle parole. Vi è però fra i due gruppi una differenza di tempo, perché il primo è al presente, il secondo al passato, questo rinforzato dal termine "jadis". La prima quartina è il futuro della seconda quartina. È forte la sensazione di saga: "Un certo angelo si diede a fare qualcosa in pro di tale o tale lingua attualmente non abbastanza pura; un'idra, che teneva a mantenere i parlanti in stato di inferiorità, si rivoltò contro di lui." Mallarmé, citando nel tempo passato una saga *dal* futuro, prepara il futuro — che è un passato — dell'ultimo verso.

Consideriamo ora la seguente tabella:

**Testo inglese di Mallarmé:** Of the soil and the ether (which) are enemies, O struggle!

**Louise Chandler Moulton:** Oh struggle that the earth with Heaven maintains!

**Testo in *Les Poèmes d'Edgar Poe*:** Du sol et de la nue hostiles ô grief

Nel testo di Baltimora compare, a rinforzo dell'esclamazione, una virgola che immediatamente Mallarmé cancellava<sup>52</sup>. Anche il punto esclamativo viene eliminato. Così come sta, "ô grief" nel salmodico "inno", "nudo" di punteggiatura, rende un effetto quanto mai drammatico.

Grief significa "danno". Mallarmé traduce con "struggle": "lotta". "Danno" e "lotta" sono dunque per lui lo stesso. La lotta in questione non si risolve, per inclinazione propria alla sintesi o per altri arcani dialettici, in meglio. È nient'altro che un danno:

**Della terra e della nube ostili oh danno. (v. 9).**

È principio di Mallarmé, che esista pienamente come umano quel poeta, ed esista pienamente come poeta quell'umano, al quale riesca di trasportare il

<sup>52</sup> Je vous demanderais d'enlever la VIRGULE qui se trouve au 9e vers avant les mots "O GRIEF". A S. S. Rice, 12 Janvier 1876.

“fatto” in “ideale”<sup>53</sup>. Qui “fatto” coincide con “terra” (sol, soil, earth), e “ideale” con “cielo” (nue, éther, ether).

L’ideale non è assente dal fatto. Già la depressione che si sperimenta vivendo “ici-bas” ne è un sintomo. L’ispirazione poetica, se ritorna al cielo, come può ritornare<sup>54</sup>, muove da qualcosa di ideale già presente. Il nisus traspositivo verso l’ideale è testimoniato dalla storia estetica dell’umanità<sup>55</sup>:

Car c’est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage  
Que nous puissions donner de notre dignité  
Que cet ardent sanglot qui roule d’âge en âge  
Et vient mourir au bord de notre éternité.

Questo ideale convivente del fatto in stato di asservita inferiorità<sup>56</sup>, non molto in alto rispetto al suolo, raddensato in pesanti vapori che offuscano l’apparizione del cielo divino, non porta alcun aiuto a chi tenta la trasposizione, anzi gli è ostile. All’orrore della terra<sup>57</sup>, si aggiunge contro Poe l’inimicizia del greve cielo rannuvolato<sup>58</sup>. Doppio danno. In una variante: “Ô le double grief”.

Ma il cielo, anche nella qualità di “etere” sgombro da vapori opprimenti, poiché — preferendo restarsene remoto ma puro — non gradisce l’ingresso del fatto sia pure trasposto, si può provare ostile, e tale si prova a Mallarmé, quando l’umilia “la serena ironia dell’eterno Azzurro”. Egli si rivolta. Tenta di nascondersi all’Azzurro e di nascondarlo, gli eleva contro fumate e fuligini industriali; grida che il cielo è morto; si getta, cercando l’oblio del crudele Ideale (Idéal cruel), nella nauseante Materia.

(Nietzsche avrebbe approvato la morte del cielo, ma accolto col più bruciante sarcasmo la ricerca di ideale, e l’avrebbe dichiarata effetto di risentimento — nel sonetto su Poe compare realmente del risentimento — se mai lodando grandemente la terra come luogo di nascita e di elezione dell’Oltreuomo). Niente da fare. L’Azzurro riappare fra le nubi, lo perseguita

53 La divine transposition, pour l’accomplissement de quoi existe l’homme, va du fait à l’idéal. *Théodore de Banville*, MOC p. 522.

54 Le visible et serein souffle artificiel  
de l’inspiration, qui regagne le ciel.

*L’Après-midi d’un Faune*, v. 21-22.

55 Baudelaire *Les Phares* in fine.

56 Hélas! Ici-bas est maître. *Les Fenêtres*, v. 33

57 Horreur du sol où le plumage est pris. *Le vierge, le vivace* v. 11. Plumage è l’ala poetica imprigionata nel gelo della condizione umana.

58 Nue accablante. *A la nue accablante tu*, v. 1. Les nuages pesaient lourds et bas dans le ciel. *La chute de la maison Usher*. BTP p. 337.

ostinatamente (je suis hanté) estroflette una spada e lo colpisce infallibile (glaive sûr<sup>59</sup>): dalla fulminazione del cielo, un nesso con la terra è stato stabilito, ma a costo di una sofferenza in più. Amaro è l'Ideale<sup>60</sup>. La condizione di un Mallarmé, o di un Poe, sotto la spada emessa dall'Azzurro, somiglia a quella abietta dell'idra, o del secolo; alla quale condizione, infine, lo stesso Poe col suo alcoolismo, sia pur volontario e sacrificale, ha partecipato finché l'eternità non lo rendesse sé stesso.

... la nostra idea<sup>61</sup> non scolpisce un bassorilievo, del quale abbagliante la tomba di Poe si orni (v. 10-11)

Il controprogetto del monumento non contempla una descrizione in dettaglio della rissa e del danno, già sufficientemente dipinti, a vivi colori, da Baudelaire: *Tableau à la Delacroix*.<sup>62</sup> E se la tomba sarà meno abbagliante, meglio così: Gli ornamenti narrativi, e tanto più quanto più abilmente lavorati, prendendosi l'attenzione avrebbero impedito la rivelante purezza di questo

calmo blocco quaggiù caduto da un disastro oscuro. (v. 12)

Mallarmé, in un intervento del 1894, cerca di rappresentarsi (représenter) Poe. Aiutato da incisioni e dagherrotipi riscontra nel suo sguardo un'irraggiungibile profondità astrale (profondeur d'astre nié en seule la distance), che rende, oltre che difficile, irriverente identificarlo in qualche persona<sup>63</sup>. Nel sonetto questa difficoltà era risolta confrontando Poe a sé stesso, ma trasmutato dall'eternità. Qui si risolve dicendo che Poe è un folgorante corpo stellare, estraneo a qualsiasi progetto nella storia umana. Esso è esplosivo fra noi e lontano, anzi lontanissimo, da noi. Le sue schegge preziose

59 *L'Azur*, passim. *Insensibilité de l'azur et des pierres. Tristesse d'été* v. 14.

60 *Mordant au citron d'or de l'idéal amer. Le Guignon* v. 9.

61 Il possessivo plurale introduce un consenso della comunità letteraria francese. "Noi [dice del *Memorial volume*] in Francia intendiamo quel genere di pubblicazioni in modo completamente diverso." A S. S. Rice, 12 janvier 1877. Ma nel testo di Baltimora: "Mon idée".

62 E sono pure disponibili, eccellenti, e nobili, gli studi biografici di William Gill e John Ingram. *Scolies Poe*, MOC p. 226-227. Ma la fonte prossima, per la pessima considerazione che Mallarmé ha verso il secolo di Poe, sembra proprio nelle note biografiche di Baudelaire. Ad esempio: Gli Stati Uniti furono per lui una "vaste prison", l'Americano tipo si mette sotto i piedi le anime libere, maniaco come è dell'attività materiale e del denaro, mentre Poe non pensava che all'Immutabile e all'Eterno, ecc. BTP p. 1031-1033.

63 Qualche volta un'evocazione di Poe gli è stata elargita da Whistler e Villiers de L'Isle-Adam. Ma non bastava. *Edgar Poe*, MOC p. 531.

(éclata en pierreries) sono quelle opere che incoronano Poe caso letterario assoluto, eccezione ineguagliabile per molti secoli a venire.

Dunque la materia stellare era predisposta poeticamente, e quindi era qualcosa di spirituale, come si confà alla natura di Poe, “le pur entre les Esprits” (ed è congruente con questa natura che egli si impegnasse in “sensi piú puri”).

Poe è un aerolito, cosí come è la sua tomba. Altrimenti: il Poeta e il suo monumento partecipano fra loro per il medio dell'aerolito. La tomba, costituita da materia poetica stellare, è ciò che di Poe rimane: la sua opera<sup>64</sup>.

Disadorna si alza la tomba, cupa massa severa (sombre... stern nel testo di Baltimora). Essa non proviene da cave note né fu trasportata sul posto da mani terrestri, perché il blocco è caduto quaggiú a seguito di un accidente astrale (désastre, v. 12). La sua calma, a traiettoria conclusa, evoca un'indicibile energia cinetica, cosí come avviene al masso di Manzoni, pur esso assimilato a una personalità eccezionale, nel quale sta impressa l'eternità.

Poe è passato nel mondo senza essere stato a sufficienza notato come autore e come persona. Il suo disastro è stato

... oscuro (v. 12)

Mettendoci nella mentalità del suo secolo, potremmo forse rimproverarlo di non aver esibito sufficiente grinta, di non aver impugnato a suo tempo, da principe ed eroe<sup>65</sup> qual era, la spada, ed essersi saputo imporre di conseguenza<sup>66</sup>.

Il rimprovero può suonare inclemente, ma non è insensato; esprime infatti il principio che nell'essenza della genialità sono compresi il dovere e la capacità di vincere: come dire, è implicata una certa potenza. Che Poe di genialità fosse dotato, lo prova l'ammirazione ricevuta in Francia; ma in patria, era malamente spaesato. La sua gente (con le eccezioni fatte) non lo comprese

64 Può darsi che Mallarmé pensi all'opera poetica, quale lui stesso la volge in semplice, non “abbagliante”, prosa francese. Dice le proprie traduzioni “monument du goût français”. *Scolies Poe*, p. 223. “Monumento” per “opera letteraria” è comunque una nota catacresi.

65 Prince spirituel de cet âge... un des plus grand héros littéraires. Sono parole di Baudelaire. *Scolies Poe*, MOC p 225.

66 Villiers de l'Isle-Adam si era provato a impiegare le sue “facoltà arcangeliche” contro “pugilatori quotidiani”, ma era rimasto sopraffatto dalla nausea. *Villiers de L'Isle-Adam*, MOC p. 502. Non da trascurarsi, Poe fu l'unico col quale Villiers accettasse una parità, considerandolo “cugino” (cousin). *Villiers de L'Isle-Adam*, MOC p. 494.

per nulla. Ora, se ci chiediamo come sia avvenuto che Poe in patria sia rimasto tanto oscuro, una risposta manca. Manca, oscura è la ragione dell'oscurità, perché questa fu un effetto casuale: "Erreur du sort"<sup>67</sup>. Davanti al caso, non si ragiona, non si spiega: negare o affermare, fa lo stesso<sup>68</sup>.

Dato l'abisso del caso, ogni possibile è identicamente possibile<sup>69</sup>. Se qualcosa succede, in tutto e per tutto poteva e potrà succedere altrimenti.

È evento, ciò posto, sempre e soltanto la possibilità astratta. Rien n'aura eu lieu que le lieu<sup>70</sup>. Ogni finalismo, e quindi anche quello che mira alla trasposizione dal fatto all'ideale, è frustrato. Ora, anche se oggettivamente non si possono attribuire preferenze al caso, soggettivamente l'avvertiamo come persecutorio, lo nominiamo mala fortuna; o con una parola di Baudelaire passata a Mallarmé: Guignon<sup>71</sup>.

Sotto questo titolo si colloca la sorte, in apparenza maledetta, di coloro i quali non riescono a ottenere il destino celeste che ritengono a sé confacente e con ardore ricercano. A volte finiscono ad essere soppressi onorevolmente, o almeno non ridicolmente, da un possente angelo che in piedi, all'orizzonte, li attendeva circondato dal bagliore della sua spada snudata. È per loro una grazia<sup>72</sup>.

L'atteggiamento plastico e il timbro biblico<sup>73</sup> somigliano a quelli del gruppo dell'angelo col secolo, oppure con l'idra. Ma gli attori sono ben diversi. Da una parte vagabondi scarmigliati (sauvages crinières), straccioni sognatori (mendiurs d'azur<sup>74</sup>), mancanti di praticità<sup>75</sup>, dall'altra i conterranei di Poe

67 *Scolies Poe*, MOC p. 226.

68 *Igitur*, MOC p. 441

69 Neutralité identique du gouffre. *Un Coup de Dés*, riga 160.

70 *Un Coup de Dés*, righe 167 e 169.

71 Equivale a "pas de chance". BTP p. 1001.

72 Leur défaite, c'est par un ange très puissant  
Debout à l'horizon dans le nu de son glaive  
Une pourpre se caille au sein reconnaissant.

*Le Guignon*, v. 13.

73 David "... levant les yeux vit l'ange du Seigneur qui était entre le ciel et la terre, un glaive nu à la main, et tourné contre Jérusalem." I Par. 21:16. Un altro angelo immobile in mezzo alla strada aspetta Balaam con la spada sguainata. Num. 22:31. Notoriamente nella Scrittura è una quantità di spade (gladium, חרב), non sempre belliche, spesso in testi profetici, molte in Ezechiele e Geremia.

74 *Le Guignon*, v. 3.

75 Frammisti al "bétail ahuri des humains", "Ils voyageaient sans pain, sans bâtons et sans urnes". (*Le Guignon*. v. 1-8), cioè, che fa gruppo oltre che con "tribu", con "foule hagarde" di *Toast Funèbre* ed anche con gli "armenti" (Heerden) di

duri, soddisfatti, per Mallarmé assolutamente disgustosi<sup>76</sup>.

Da una parte il sanguinario angelo della malasorte che colpisce nel mucchio (ange aveugle<sup>77</sup>), dall'altra il poetico angelo soltanto di luce armato. Anche dell'angelo è avvenuta una trasmutazione, anche l'angelo è stato salvato, perché tolto alla sua propria furia<sup>78</sup>.

E adesso, quale materia per il monumento?

Del basalto non va bene. Richiama la soffocazione che gli Americani vorrebbero praticare sull'ombra di Poe<sup>79</sup>, a meno che non le rotolino su un'anonima pietra informe<sup>80</sup>. Evoca la miseranda fine di quella Sirena che annega, sotto nubi schiaccianti, in vista di una secca basaltica<sup>81</sup>. Neppure si addice un nero masso flagellato dalle intemperie, come quello di cui è fatta la tomba di Verlaine, perché il severo mausoleo di Poe si innalza proprio per fare fronte a maltrattamenti futuri. Marmo rosso si è già impiegato per il sepolcro di Gautier<sup>82</sup>, mentre il monumento di Villiers de l'Isle-Adam<sup>83</sup> richiederebbe giada e "metalli nuovi" (alluminio?). Per Poe, Mallarmé sceglie:

...questo granito ...(v. 13),

lo stesso robusto granito impiegato, di fatto, a Baltimora per la base del monumento. È come se dica: "Dovevate prendere granito per l'intero manufatto, e non anche deperibile marmo bianco." Terrestre dunque, granito terrestre, è la materia dell'aerolito tomba, sebbene di provenienza astrale e spirituale. La contesa, altrimenti permanente, fra cielo e terra, è finita. Calma: calme bloc.

La stabilità statica del blocco in corretto filo a piombo deve essere consen-

Nietzsche.

76 Di sé dice:

Pris du dégoût de l'homme à l'âme dure  
vautré dans le bonheur...

*Les Fenêtres*, v. 21.

77 BTP p. 1001.

78 Altri angeli nelle prime poesie di Mallarmé: De la famine. *La Colère d'Allah!* v. 4. Pieux. *La Prière d'une mère* v. 5. Qui bénit. Cui si contrappone: Archange noir. *Sa fosse est fermée*, v. 87 e 91.

79 Un bloc de basalte que l'Amérique appuya. MOC p. 1493.

80 Ils ont roulé là une pierre, immense, informe. *Scolies Poe*, MOC p. 226. Noir roc courroucé que la bise le roule. *Tombeau*, v. 1. Ricordi di morte ma anche di resurrezione: *Advolvit lapidem...* Mc 15: 46... *revolvit lapidem*. Matth. 28: 2... *invernerunt lapidem revolutum*. Luc. 24: 2.

81 Basse de basalte et de laves. *A la nue accablante tu*, v. 2.

82 Lieu de porphyre. *Toast funèbre* v. 6.

83 *Villiers de L'Isle-Adam*, MOC p. 502.

tita da una stereometria equiponderata. Una forma cubica si addice a tale stabilità. Siamo davanti a un gigantesco dado<sup>84</sup>, caduto quaggiù, casualmente come gli si addice, a seguito di un getto sfortunato fra gli astri. Ma dunque il cielo sembra anch'esso soggetto al caso; allora, se nel cielo vige qualcosa di spirituale, anche gli atti spirituali sarebbero soggetti al caso? No, se pensiamo a un cielo anteriore, la cui eternità ha fatto rinascere Poe in sé stesso<sup>85</sup>.

Mallarmé, con un certo rammarico, ha rinunciato a ornare la tomba. In compenso, le conferisce una funzione che va ben oltre l'attualità cerimoniale e la meraviglia di sopravvenienti, reverenti, visitatori: proteggere Poe dai ritorni dell'idra.

Note sono le proprietà di autorigenerazione di quel rettile, né avrebbe potuto sopprimerlo al completo, a suo tempo, chi non era ancora munito di spada. L'idra sopravvive, dunque, egregiamente, per di più trasmutata in ciò che sempre è stata: in Bestemmia<sup>86</sup>. Oltre agli obbrobri inflitti a Poe in passato<sup>87</sup>, ne possiamo prevedere di nuovi.

Idra Bestemmia, come le si addice, non ha facoltà logiche, né fantasia, né coerenza. La vile combriccola essendo stata ormai profligata<sup>88</sup>, il corpo dell'idra, già di per sé costituito da vapori inconsistenti<sup>89</sup>, non tiene più, si sparpaglia in ciechi (noirs) conati aggressivi, i quali non riescono ad altro se non a ripetere (vieux vols nel testo di Baltimora) ma disgregato, il "sussulto" di un tempo. Avvertenza: "neri voli" non può far pensare, senza una grave mancanza di rispetto verso il celebre volatile parlante di Poe, a librazioni di corvi o corvidi. Per l'idra, penserei a membrane carboniose, come di alati rettili preistorici.

84 Les blocs, les dés. *Igitur*, MOC p. 451. Su un dado però non si innalza bene Poe angelicato. Starebbe meglio al vertice di una piramide. Forse a Mallarmé resta in mente il coperchio piramidale del monumento in Baltimora.

85 Grâce au ciel! la crise — le danger est passé, et le traînant malaise loin enfin — et la fièvre appelée "vivre" est vaincue enfin. È Poe tradotto da Mallarmé, MOC 209. Questo è un "triomphe de la délivrance", *Scolies Poe*, MOC p. 244.

86 Ammetto che l'iniziale maiuscola introduca una personificazione. Nel testo di Baltimora: "vols de blasphème". Ma in un manoscritto di quello stesso tempo: "vols du blasphème".

87 ...opprobres subis. *Le Tombeau de Charles Baudelaire*, MOC v. 6.

88 Sa mémoire [di Poe] est aujourd'hui vengée, grâce à la noble biographie de notre ami Ingram, et au zèle pieux mis par Miss Rice à l'érection d'un monument expiatoire. A S. H. Whitman, 19 novembre 1876. Non più di venticinque anni è durata la fama di Griswold l'abietto. *Scolies Poe*, MOC p. 243.

89 Aidons l'hydre à vider son brouillard. *La Cour*, MOC p. 413.

Sebbene Idra Bestemmia non possa realmente offendere Poe, è doveroso comunque che lo si protegga. La protezione è affidata alla tomba.

**Che questo granito, almeno, mostri per sempre il suo limite ai neri voli della Bestemmia sparsi nel futuro. (v. 13-14).**

Bestemmia, inintelligente ma astuta, tenta di superarla girando per il tempo, passando dal futuro: ma il solo aspetto del monolito immenso, che occupa tutto l'orizzonte del tempo, basta a mantenerla al di qua del confine fra il "secolo" ripetitivo di calunnia, rissa, bestemmia, e l'eternità innovatrice che trasmuta e salva.

Un'efficace acquaforte è stata, così, rifinita, cui concorrono il luore acciaioso della lama, le oscure nubi, il grigio granito cosparso di miche scintillanti, i neri voli, anche ciò che restava da dire su Poe trasmutato in sé stesso giunge a completezza.

D'ora in poi ogni malignità contro di lui risulta oltre che calunniosa, blasfema: egli fu trasmutato, oltre che in angelo, in santo<sup>90</sup>.

### **In nota, per le fonti del *Tombeau* un testo di Eugène Lefébure**

Nel 1865 Eugène Lefébure dedica a Mallarmé<sup>91</sup>:

**Quand la diane brève arrive durement,  
Frappant comme un bâton les soldats sous leur tentes,  
Maint conscrit harassé subit en blasphémant  
Le choc impérieux de ces lames vibrantes.  
Ainsi, lorsque ton rythme au large mouvement  
M'a sonné le réveil en notes éclatantes  
Et m'a, dans mes langueurs, secoué brusquement  
Comme un ordre sonore aux menaces chantantes  
Tout mon être, assoupi sur des livres ouverts,  
Hésitait, s'étirant, à reprendre sa tâche:  
Ce soldat fainéant maudissant comme un lâche  
Le clairon magnifique et sombre de tes vers.  
Et, harcelé te toi comme d'une tempête,**

<sup>90</sup> Baudelaire: Ogni mattina una preghiera a Poe. BOC p. 1237.

<sup>91</sup> Mondor: *Eugène Lefébure*, p. 202

**criait: Laisse-moi donc, tranquille, toi, poète.!**

La sveglia senza riguardi impressa a soggetti sonnolenti, la spada, il canto (hymne nu di Baltimora), la bestemmia, la protesta di gruppo, la viltà, il termine “poète” posto in grande rilievo, il corsivo (se questo è, come si deve pensare, dell'originale), l'atto suscitante affidato al poeta, questi nominato con grande rilievo grafico e di posizione, sono palesemente immagini e movimenti dei quali il Tombeau si avvale.

## Sentimento del tempo

### Remémoration d'amis belges

- A des heures et sans que tel souffle l'émeuve  
Toute la vétusté presque couleur encens  
Comme furtive d'elle et visible je sens  
4 Que se devêt pli selon pli la pierre veuve
- Flotte ou semble par soi n'apporter une preuve  
Sinon d'épandre pour baume antique le temps  
Nous immémoriaux quelques-uns si contents  
8 Sur la soudaineté de notre amitié neuve
- O très chers rencontrés en le jamais banal  
Bruges multipliant l'aube au défunt canal  
11 Avec la promenade éparse de maint cygne
- Quand solennellement cette cité m'apprit  
Lesquels entre ses fils un autre vol désigne  
14 A prompte irradiier ainsi qu'aile l'esprit.

### Ricordando amici belgi

In certe ore, e senza che il minimo soffio la smuova, tutta la vetustà quasi colore incenso (poiché furtiva e visibile io sento 4 che di essa si spoglia piega per piega la pietra vedova), fluttua, o sembra di per sé addurre nessun'altra prova, se non spargere, quale antico medicamento, il tempo — noi antichissimi taluni tanto felici — 8 sulla subitaneità della nostra amicizia nuova, o carissimi incontrati nella mai banale Bruges, che moltiplicava l'alba al defunto canale 11 con l'escursione sparsa di molti cigni, quando solennemente questa antica città mi fece sapere quali fra i suoi figli un altro volo designa 14 a irradiare lo spirito come rapidissima ala.

Stando all'ansa che fu data da una trasferta di Mallarmé in varie città del Belgio, per recitare là una conferenza su Villiers de L'Isle-Adam, il testo de-

scrive certe aure suggestive della nobile Bruges, dedicando in fine a quella, nonché agli amici locali, un complimentoso vaticinio.

Dal fluttuante movimento delle quartine si disegna un piccolo *Coup de Dés*, che ho contrassegnato con opportuni corpi e caratteri, e qui isolo, dispongo, oriento. L'interpretazione lo seguirà.

**Toute la vétusté flotte**  
*ou semble épandre*

**Je sens**  
*le temps*

**Sur la soudaineté**  
**de notre amitié neuve**

Le terzine si interpretano invece di verso in verso.

Mallarmé riferisce, al tempopresente ricordando, che egli vide “tutta la vetustà” fluttuare. Ciò accadde in certi momenti che egli non può o non vuole definire: “à des heures”.

**In certe ore ... tutta la vetustà...fluttua (v. 1-2)**

“Vétusté” si spiega come 1) tracce del passato, 2) vetustà in astratto. Prendendo il secondo significato, e ponendo l'accento su “toute la”, il termine viene a significare “vetustà presa in universale”, l'universalità essendo anche sorretta dalla simmetria con “soudaineté”.

**...senza che il minimo soffio la smuova (v. 1)**

Non si riscontra — e neppure sarebbe concepibile trattandosi di un astratto — il minimo influsso fisico che possa smuovere la vetustà. Se dunque essa si muove, è per forza propria (“par soi” al verso 5). Ma qualcosa di meramente immateriale e concettuale non dovrebbe affatto muoversi.

**... quasi colore incenso...(v. 2)**

Osserviamo inoltre che la vetustà assume un colore, per la verità tenuissimo, un quasi colore. Ma soltanto un che di materiale può assumere colore. La vetustà dunque è un che di concettuale e materiale, di astratto e concreto. Oscilla fra questi significati. “Flotte”.

Quel tenuissimo colore ricorda l'incenso, la cui menzione, come di antichissimo aroma, si adatta assai bene alla vetustà, cui conferisce pure un che di liturgico<sup>92</sup>. Se riteniamo plausibile che il poeta dica, con una metonimia, “in-

**92** [Nel corso di una processione] *L'encens déferlait à petites vagues bleues.* Ro-

censo” per “vapore, fumo sprigionato dall’incenso”, “colore incenso” significa l’azzurrognolo, tipico del fumo che emana dall’incenso appunto.

*(poiché furtiva e visibile io sento che di essa si spoglia piega per piega la pietra vedova) v. 3-4.*

Mallarmé ha saputo che la vetustà fluttuasse come fluttuava perché la vide in aspetto di fumo, o vapore che fosse, o nebbia azzurrognola, sollevarsi di sulla “pietra” a fregio di uno o più canali (v. 9). Non c’era bisogno — altra verisimiglianza — di alcun soffio affinché emanasse, dato che il vapore acqueo si solleva, o sembra sollevarsi, spontaneamente.

Quanto alla “pietra”, deve essere compresa come metonimia per gli edifici di culto, i luoghi di riunione, le case private, e insomma tutte le costruzioni in pietra dalle quali la città può essere costituita. Bruges partecipa dunque interamente all’evento.

La “pietra” è detta “vedova”. La parola ci instilla un che di abbandonato, solitario, orfano: tuttavia, non irrimediabilmente. I versi infatti assimilano la pietra, mentre si spoglia della vetustà, a una pudica vedova che discretamente, “furtive”, si svesta dei vecchi abiti da lutto, sí da in certo modo rioriginarsi.

Della vetustà la pietra vedova si spoglia non in un sol gesto, non scompostamente, ma per pieghe l’una uguale all’altra: “pli selon pli”. Ciò si accorda con lo spirito tranquillo del luogo, mentre d’altra parte queste falde uguali che si susseguono ordinate sembrano proprio una metafora delle parti del tempo, che siano esse epoche o secoli od anni.

La pietra, spogliandosi della vetustà nebbia, diventa “visibile”. Comunemente si ritiene che la vera essenza delle cose si offra quando, se la nasconde un qualche velo, esso sia asportato. Stando a questo modo di vedere, possiamo dire che la pietra, spogliandosi della vetustà, mostra la sua essenza.

Ma essenza della pietra è: durare.

La nebbia vetustà, oscillante azzurrognola fra concetto e materia, esiste realmente? Introdotta da una vaga coordinazione esplicativa giunge la risposta:

*O sembra di per sé addurre nessun’altra prova, se non spargere quale antico medicamento il tempo (v. 5-6)*

La nebbia sta depositando uno strato rugiadoso sulla pietra. Questa condensa, abbandonata per intrinseco umidore, sembra (“semble”) a Mallarmé un deposito di tempo, abbandonato dalla vetustà per natura propria, “di per

*denbach Bruges p. 255.*

sé, par soi”. Il tempo è dunque intrinseco alla vetustà.

Il deposito temporale è detto medicamento, nel genere di tradizionali balsami da spalmare: “pour baume antique le temps”. “Baume”, balsamo, è congruente con la presenza del profumato incenso, e qui si osserverà che in francese un certo tipo di azzurro si chiama “couleur du temps”, sicché anche dal “colore incenso” siamo indirizzati a raffigurarci il vapore del tempo, o meglio il vapore tempo.

Il tempo di cui parla Mallarmé è qualcosa che proviene dalla vetustà. Dunque è tempo passato. Ma il neonato invecchia nella culla, ma qualsiasi cosa, non appena cominci ad esistere, è già passata. Il tempo, in quanto tempo passato, è proprio delle cose, se sono cose che esistono.

Il passato in un senso è perduto, in un altro no, perché sebbene esso possa cadere dalla memoria (“immémoriaux”, verso 7), non è concepibile che finisca in nulla, dato che è inconcepibile il nulla. Se il passato non viene a mancare, permane. Se permane benché le cose vecchie se ne spoglino, deve essere trasferito e deposto in qualche altra parte. Sulla “subitanea amicizia”, appunto.

Facile: “Ci siamo incontrati a Bruges, noi, un piccolo gruppo di persone poco note. La nostra amicizia è stata nuova e subitanea, eppure, sotto l’influsso della vetustà del luogo, sembrava che datasse da chi sa quando”:

— **Noi antichissimi taluni tanto felici — (v. 7)**

Si deve ora spiegare come e perché, in generale, la vetustà deponga un balsamo medicamentoso sulla subitanità di ciò che è nuovo. Nuovo — e subitaneo, perché il suo tempo è l’istante — è l’attuale.

Si sa in tanti campi, nella sociologia, nella storia, nelle arti, nell’esperienza più comune, che il nuovo — l’attuale subitaneo— sulle prime può spaventare; ma, se diventato abbastanza antico, entrato a far parte del nostro scenario interiore o esteriore, diventa piacevole o almeno rispettabile. Ognuno, riflettendo sulla propria personalità, constata e misura (se riesce) quanto la propria massa di abitudini acquisite e convinzioni indurite circonfonda ogni esperienza nuova, impedendola e aiutandola a un tempo.

Questi sono segni di come l’attuale prenda posto nella comunità affollata dell’esistente che già esiste. Per farsi strada, e collocarsi, deve lacerarsi un vuoto, il quale resta finché l’attuazione non sia avvenuta. Tale vuoto costituisce, fino al completato ingresso dell’attuale, un insopportabile vulnus nel corpo della presenza. La natura ha orrore del vuoto... Ma non appena l’irruzione viene compiuta, ogni intollerabile iato, ogni lacerazione, ogni orrore, vengono meno. In quel punto di compimento il nuovo subitaneo attuale si

trova — perché esiste — a essere già passato. Potrà manifestarsi ancora? La risposta è data piú oltre.

Ma, da dove venne il passato? Dalle cose che erano già. Esse comunicano il passato all'attuale, lo spalmano, per cosí dire, di passato, e questo viene a fare da medicamento per la lesione aperta dalla novità nel corpo dell'esistente. È, l'esistente, l'attuale circonfuso dal passato.

La seconda parte del testo comincia da un'apostrofe ai carissimi amici che Mallarmé ha incontrato a Bruges. Da osservare che il verso 9 fa da inizio di un'allocuzione, che rifluisce sul primo verso: "O carissimi incontrati...a Bruges... quando questa città mi fece sapere quali dei suoi figli... [io vi rendo noto che] in certe ore...".

**o carissimi incontrati nella mai banale Bruges... (v. 9-10)**

Con "jamais banal" Mallarmé pronuncia un complimento, perché lodando Bruges se ne lodano gli abitanti, fra i quali sono i suoi amici; credo che, discretamente, ammonisca, anche, questi ultimi a non disprezzare, per quanto siano amanti del nuovo, la propria città

**... che moltiplicava l'alba al defunto canale con l'escursione sparsa di molti cigni (v. 10-11)**

Colpo di teatro. La nebbia si è dissolta. "La pietra", si fa visibile come ciò che ha durato perché la sua essenza è durare. L'attuale che dura, per quanto umido di tempo, si manifesta in una ritornante luce di origine, di "alba", come l'attuale che dura, anche se per lo piú il passato lo vela. Significato di occasione: Bruges torna attuale.

Chiunque abbia visitato Bruges, ricorda i suoi canali neri e immoti. Una tale acqua in lingua francese è detta "eau morte". E pure ad altro titolo morta è, perché non vi trascorrono piú il commercio e gli altri splendori dell'industriosa regione: giustamente, dunque, il "canale" del verso 10 è detto "defunto". Dato questo epiteto, si comprende meglio perché la pietra, la quale insieme ai canali costituisce una tanto caratteristica unità civile e urbanistica, sia detta "vedova".

La mente corre al celebre romanzo di Georges Rodenbach; è vero che questi faceva parte degli amici belgi di cui recita il titolo, ed è vero che da *Bruges-la-morte* si ricavano impressioni e atmosfere che possono aiutare a capire il nostro testo. Ma, a parte nel romanzo un genere di realismo estraneo allo spirito di Mallarmé, qui la differenza con Rodenbach è palese (forse contiene una gentile correzione): Non si può affatto dire morta questa "antica città", tornata attuale, la cui pietra si è completamente liberata dalla nebbia, i cui canali, pur se manca un ricco movimento negoziale, si stanno rianimando,

perché Bruges lancia sulle negre acque interne i suoi cigni, che nelle loro chiazze di candore moltiplichino la prima luce, e li vivifichino:

**quando solennemente questa antica città mi fece sapere quali fra i suoi figli un altro volo designa a irradiare lo spirito come rapidissima ala.**

Cigni e volo si comprendono facilmente: sono termini notissimi per dire i poeti e le loro prestazioni. Mallarmé stesso, in altro luogo, presentando un cigno che non riesce a involarsi perché imprigionato dal ghiaccio, porge l'allegoria del poeta impedito a realizzare i suoi sognati ideali. Rispetto ad esso, i candidi volatili di Bruges stanno di certo meglio, perché liberamente nuotando trascorrono qua e là lungo i canali: "promenade éparse". Tuttavia, dove per lo più ci sono noti, sulle acque urbane dico, vediamo che si alzano, e raramente, a bassa quota. Rispetto al volo di quei cigni, molto più in alto, con risultati incomparabilmente superiori, è pronta a involarsi la poetica ispirazione, "altro volo", degli amici belgi. Né vediamo pochi i poeti rispetto ai quali sono per volare più in alto gli amici di Mallarmé: "molti cigni".

Mallarmé ricorda: Bruges, "antica città" tornata attuale, prese la parola, facendomi sapere "solennemente" quali dei suoi figli (egli si guarda dal rivelarne i nomi) fossero destinati dal loro inconfondibile e altissimo volo poetico a un grande compito: "Irradiare lo spirito come rapidissima ala", che riempia il cielo dell'alba. Vi è un riscontro con "soudaineté".

"Esprit", spirito, significa "spiritualità in genere", anche "mente divina", forse pure Spirito secondo l'Idealismo. Se "un autre vol" si prende come apposizione di "l'esprit", abbiamo la visione dello spirito poetante — niente più indeciso fluttuare, nebbia, pietre velate. Cielo libero e illimitato, attualità, chiarezza spirituale originaria — che verso l'infinito subitamente si innalza si allarga oltrepassando il morto canale (spiritus Dei ferebatur super aquas) e infinitamente si diffonde movendo dal supporto storico attuale: Onore a Bruges!

Gran finale, specie se confrontato al somnesso vago esordio. Questo testo conferma la tipica propensione di Mallarmé a unire la grazia complimentosa alla profondità ontologica, la tradizione all'innovazione, a trasfondere fra loro la circostanza e l'eterno.

Mallarmé ha sperimentato ("semble", dubitativamente come si addice a un oggetto troppo fuggitivo) l'essenza del tempo: passato fluttuante che viene deposto sull'attuale subitaneo. Ma se qualcuno lo interrogasse: "Come succede che la vetustà sappia d'incenso e la pietra si spogli della vetustà ecc. ...", egli risponderebbe: "Lo sento". La sua esperienza è un sentimento del tempo. La sua esperienza si è data "in certe ore" indefinite: "à des heures", perché colui il quale sente il tempo sta a lato del tempo, non ne può precisare

i tempi perché è libero dai tempi. Mallarmé, sentendo il tempo, si liberava dal tempo.

### Variante della conclusione

*Esprit* significa genio poetico<sup>93</sup>. In questo però si determina la spiritualità in genere, forse con un che di idealista, forse di piú, mi pare, con un che di teologico. Esso spirito si irradia infatti, oltrepassando le acque morte di Bruges (*défunt canal*). Viene in ricordo fortemente lo scritturale «Spiritus Dei» che «ferebatur super aquas<sup>94</sup>», tanto piú che *Esprit* vuol dire pure «mente divina». Posto che lo spirito si libra sulle acque, è giusto chiamarlo con una metonimia «volo», ma essenzialmente superiore a ogni altro volo, nel caso a quello dei cigni: *Un autre vol*. Detto con metonimia incatenata *aille*, lo spirito si diffonde a raggiera: dunque verso ogni direzione; e pertanto, e come si conviene a una mente divina, all'infinito. Questo ricordo scritturale aiuta a far comprendere che siamo in presenza di una subitanità (*soudaineté... prompte*) senza passato, e quindi assolutamente nuova, simile al momento di creazione in cui viene detta e si espande improvvisa la luce<sup>95</sup>.

La pietra di Bruges, liberata dalla nebbia, manifesta una giovinezza essenziale; il suo orizzonte (*l'aube*) in questo mattino poetico è lo spirituale istante assolutamente nuovo.

L'orizzonte dell'essere, è l'istante.

## Studi su Mallarmé e Poe

93 Baudelaire in *Élévation*:

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées  
...Mon esprit, tu te meus avec agilité...

94 Gen. 1:2.

95 Gen. 1:3. «Fiat lux» è rinomato esempio di poetico detto sublime. (Περι ύψους IX 9)

## Interpretazione di “Israfel”

Cominciamo a leggere in epigrafe al testo:

And the angel Israfel, whose heart-strings are a lute, and who has the sweetest voice of all God's creatures. — KORAN.

E l'angelo Israfel: le corde del suo cuore sono un liuto, e ha la più dolce voce fra tutte le creature di Dio. Dal *Corano*.

L'orientalismo di Poe, quale e quanto che sia, ritengo sufficiente limitarmi ai due riferimenti, comunemente noti e citati, e utili in questa occasione, dico di George Sale il *Discorso Preliminare* alla traduzione del Corano, e di Thomas Moore *Lalla Rookh*.

Nel luogo di Sale dove si descrive la condizione celeste islamica, fra altre notizie (Poe comincia appunto: And the angel...) troviamo che Israfil<sup>96</sup> sta ordinariamente occupato a cantare per intrattenimento degli Eletti, accompagnato da Urí in coro, mentre un vento che si esala calando dal massimo soglio eccita fruscio di auree alberature, ticchettio di pietre preziose, trilli di campanelline. Fra tutto questo concerto, possiede l'Angelo “the most melodious voice of all God's creatures<sup>97</sup>.” Ma niente liuto, tromba piuttosto per Israfil, nel giorno del Giudizio<sup>98</sup>.

In *Lalla Rookh*, tutto lune sopra il mare di Oman, nubi rosate, usignoli, venticelli profumati, fiori di corallo, api indiane al tramonto, legno di sandalo, esibizioni a base di canto e liuto, soave una voce si innalza, paragonabile a quella di Israfil quando si esibisce nell'arboreto edenico<sup>99</sup>. In un altro episodio, la voce umana e il liuto tanto mirabilmente si impongono da far pensare dell'angelo all'aereo transito. La forza che avvince le anime ascoltanti dipende dalle parole e dalla composizione musicale non in quanto tali, ma

96 Sale è nominato (è il suo ambiente) in *Scheherazade*, Poe Mabbott III p. 1165. Scorrendo *Poe Essays* trovo Moore e *Lalla Rookh* nominati più volte con favore. Israfel (Israfil per Sale e Moore), non si trova nel Corano né nei testi canonici. Il nome viene dall'ebraico Seraphim. *Encyclopédie de l'Islam*, s. v. Malaika e Israfil. Per questo meandro Israfel si apparenta ai Serafini di *The Haunted Palace*.

97 Sale *Discourse* p. 99-101. Forse Poe si sarà ricordato delle insistenti campanelle islamiche nel suo celebre *The Bells*?

98 Sale *Discourse* p. 83.

99 *Lalla Rookh* p. 430. In nota è: “The angel Israfil, who has the most melodious voice of all God's creatures. — Sale”

perché trasportano un misterioso e mai sperimentato incanto<sup>100</sup>.

Dal “Corano” dunque, ossia dal complesso appena descritto, Poe ricava quanto gli sembri bastante per non esordire nel vuoto, contento che, secondo suggestive testimonianze, un angelo Israfel esista, sia dotato di voce oltremodo melodiosa, e incantevole, e dimori presso il soglio divino, insieme ad altri spiriti superiori, e dunque insieme, oltre che ai beati paradisiaci ed alle Urí, a Gabriele, Michele, Azraele<sup>101</sup>.

In Heaven a spirit doth dwell  
“Whose heart-strings are a lute;”  
None sing so wildly well  
As the angel Israfel,  
5 And the giddy stars (so legends tell)  
Ceasing their hymns, attend the spell  
Of his voice, all mute.

1) In Cielo uno spirito dimora.

Non è stato disposto, finora, che Israfel metta piede nel mondo umano, non che debba mai abbandonare la propria sede come avvenne agli angeli ed ai serafini che custodivano, prima dell’infestazione, il Palazzo del quale canta la ballata di Roderick Usher. In alto come sta, sembra invulnerabile da quale si sia malizia terrestre.

Quanto alla voce tanto melodiosa, essa non può che essere attribuito di una natura intimamente musicale, della quale Poe ci dà notizia ripronunciando una locuzione quanto mai diffusa e comprensibile:

2) “Le corde del suo cuore sono un liuto”

Come dire: la sua intima personalità affettiva è accordata musicalmente.

Ci si rammenta, naturalmente, di quando Platone<sup>102</sup> discute la musica dell’anima, concludendo quindi per la sua permanenza anche quando lo strumento (il corpo) si sia sfasciato.

Ma, è puro quello spirito? Oppure dotato di un corpo? Sembra di sí, visto che ha un cuore, le cui fibre sono corde acustiche, e canta, e agisce sulla materia celeste. Deve essere un corpo straordinariamente sottile, e prezioso,

100 *Lalla Rookh* p. 453. In nota al nome “Israfil”: “The Angel of Music”. Leggo (meandri!) che fu ultima opera (1826) di Weber — dont il n’eut pas la force de noter l’accompagnement — *Le Chant de Nurmahal*, da *Lalla Rookh*. Coeuroy p. 109.

101 Angelo di rivelazione Gabriel, Michael angelo addetto agli Ebrei, angelo della morte Azraël separa le anime dai corpi. Sale *Discourse* p. 72.

102 Phaedo 85 sgg. Poe in *The Colloquy of Monos and Una* accetta volentieri da Platone l’efficacia spirituale della musica.

confacente alla sua natura squisita.

**3) Nessuno canta così stranamente bene 4) come l'angelo Israfel.**

Poe stima tanto grandemente la musica, sia da sola, sia, e più ancora, se unita alla poesia, da volerla quasi alla pari con l'architettura di paesaggio<sup>103</sup>. Israfel è collocato dunque tanto in alto quanto è elevata la sua arte, nella quale è sommo.

Non so se egli moduli in stile medio orientale. Di sicuro, piuttosto che l'orchestra di sonagli e altre percussioni, lo accompagnano, anzi sono tutt'uno con lui, gli affetti intonati dal cuore liuto. Possiamo pensare all'esibizione, stimata eccellente da Poe, di Madame Stéphanie Lalande: grande volume sonoro, agilità straordinaria, intonazione e metrica costantemente precise anche nei più difficili ornamenti, ma al servizio di un'estrema sensibilità e di un'oltremodo appassionata espressione, come si conviene alla migliore musica vocale<sup>104</sup>.

Questo è cantare stranamente bene: che una profonda scaturigine affettiva sia resa appariscente ed esaltata, piuttosto che impedita, dal rigore tecnico. Qui si ferma l'esempio, perché Israfel non ha sopra di sé alcuna Malibran<sup>105</sup> da emulare, né dipende dalle forniture di qualche compositore, autore come è egli stesso di pezzi — credo, come Usher — tempestosi<sup>106</sup> e irraguardosi verso le forme musicali orecchiabili o comunemente rispettate.

Israfel si esibisce appena sotto il trono di Allah, al confine col cielo settimo, od anche in questo risiedendo<sup>107</sup>, e dunque in comunicazione coi cieli inferiori. Non escluderei neppure che egli sia venuto in teatro sotto il cielo della Luna, librandosi nell'alta atmosfera di Hans Pfaal: da queste sedi produce inauditi effetti astrofisici.

**5) e le stelle colte da vertigine (così leggende raccontano) smettendo i loro inni, rimangono, intente all'incantesimo 7) della sua voce, tutte mute.**

La locuzione "stelle colte da vertigine" designa i Pianeti, in tale stato per il loro perpetuo moto giretorio, complicato e persino retrogrado. Questa concisa

<sup>103</sup> E grandi vantaggi ebbero dalla musica Bardi (Israfel è detto Bardo più oltre) e Minnesinger, nonché Thomas Moore, il quale usava cantare i suoi propri testi poetici. *The poetic principle, Poe Essays* p. 78.

<sup>104</sup> Vocal music... ought to imitate the natural language of the human feelings and passions. *Poe Essays* p. 75.

<sup>105</sup> *The spectacles*, Poe Mabbott III p. 905. Per la fonte sulla Malibran: *Contes...* 1989 p. 1404, nota 11.

<sup>106</sup> Stormier note. *Israfel* 1831.

<sup>107</sup> Sale *Discourse* p. 96.

evocazione rende ancor piú impressionante l'evento: si sono fermati! In quanto cantanti anch'essi, e di ottima qualità, che nel corso delle loro rivoluzioni levano a Dio inni di gloria<sup>108</sup>, hanno saputo apprezzare la squisita voce israfelica, ne sono rimasti per incanto afferrati, ed ora se ne stanno intenti immobili muti ad ascoltarla. L'interruzione delle sante lodi è talmente incredibile che Poe, costretto alla cautela, avverte: "Si tratta di leggende".

Tottering above  
In her highest noon,  
10 The enamoured moon  
Blushes with love,  
While, to listen, the red levin  
(With the rapid Pleiads, even,  
Which were seven.)  
15 Pauses in Heaven.

8) Vacillante lassú, al suo passaggio piú alto, la luna sedotta, 11) si imporpora d'amore,

Per lo piú, i selenismi e i rossori di Poe sono nel genere spaventoso, come quando una sanguinolenta luna piena appare nella fenditura della casa Usher; o una luna cremisi sorge fra la nebbia di paludi abominevoli<sup>109</sup>; o la luna rosso fosco<sup>110</sup> annuncia un irresistibile fortunale. La Morte Rossa fa strage. Una cometa di rosso opaco distrugge il mondo di Eiros<sup>111</sup>. Saturno, formidabile pianeta, è cinto da un anello rosso<sup>112</sup>. Se d'altra parte non avvia sciagure, fredda è la Luna<sup>113</sup>, e non suole amare.

Nulla di tutto questo nella situazione presente, che evoca, pur se infrequenti, care esperienze nella tormentata biografia di Poe, come quando vide arrossire una giovane sposa<sup>114</sup>.

12) Mentre, per ascoltare, il rosso lampo (e persino le rapide Pleiadi, che erano sette 15) sostano in Cielo.

108 The heavens declare the glory of God. Psalms 19:1.

109 *Silence*, Poe Mabbott II p. 192.

110 *Ms. found in a bottle*, Poe Mabbott II p. 137.

111 *Conversation of Eiros and Charmion*, Poe Mabbott II p. 458.

112 *Shadow*, Poe Mabbott II p. 189.

113 Beneath the cold moon. *Al Aaraf*, Poe Mabbott I p. 111. Preferibile l'alta e remota Venere alla Luna che col suo sorriso agghiaccia. *Evening Star*, Poe Mabbott I p. 74. Altrove: She [Astarte] is warmer than Dian. *Ulalume*, Poe Mabbott I p. 416-417. Astarte può essere sia la Luna, che Venere; ma la Whitman garantiva a Mallarmé, per averlo saputo da Poe, che si tratta della seconda. *Scolies Poe*, MOC p. 235.

114 *Song*, Poe Mabbott I p. 66. Blushing bride. *Eulalie*, Poe Mabbott I p. 349.

Sorpresa in un peculiare istante di transizione, mentre stava passando il meridiano sulla mezzanotte<sup>115</sup>, la luna si è abbandonata vacillante al canto di Israfel, e ha dato a colui, che col canto l'ha resa madre (la Luna!), un figlio di luce, il rosso bagliore che pur esso sosta, e ascolta.

La seduzione astrofisica si estende anche alle Pleiadi, rappresentanti delle Stelle Fisse. E si noti: mentre per solito le intelligenze angeliche si dedicano a muovere i cieli, Israfel li seduce e arresta tutti, superiore a Giosué che aveva fermato soltanto il Sole<sup>116</sup>.

Ognuno fra noi, e quanti fra le più diverse genti in ogni tempo abbiano alzato gli occhi notturni con un poco di attenzione, ha notato e ammirato questo inconfondibile racemo, le Pleiadi, o Colombe, o Gallinelle che siano dette, scortato dalla luccicante Aldebaran nel Toro, segno, questo, equinoziale quando erano antichissimi i tempi. Nominarle evoca Esiodo e Omero<sup>117</sup>. E largiscono un supplemento d'estate, come sa la Scrittura<sup>118</sup>. "Rapide... erano sette", con precisione inietta nell'orientalismo una tenera fiaba ellenizzante: Da fanciulle le Pleiadi corsero, corsero, intatte, per lunghi anni davanti a Orione furioso innamorato di loro. Infine il Signore degli Dei le collocò salve e fisse in cielo come stelle, ed erano e sono propriamente sette, sennonché una non si riesce a osservarla a occhio nudo se non si ha ottima la vista. C'è il fatto che Merope si nasconde, vergognosa di avere sposato un mortale, oppure Elettra si copre il volto, per non vedere Troia rovinata. Ovidio le canta in un rosaceo mattutino<sup>119</sup>, che forse Poe ha trasferito al suo "rosso lampo"

Immagino che, ora, la Pleiade mancante a far numero ascolti anch'essa Israfel: ma di nascosto.

Non orficamente pensando, non si ammetterebbe che un canto, per quanto angelico, possa avere di questi effetti. Ma anche per una mente positiva, i

115 "Noon" è "the place of moon at midnight". Oxford dictionary s. v. Noon. La luna dunque si trova al più alto punto che possa raggiungere a una data mezzanotte. Da Poe: The moon ceased to totter up its pathway to heaven. *Silence*, Poe Mabbott II, p. 198. 'Twas noontide of summer, And midtime of night. *Evening Star*, Poe Mabbott I, 74. About twelve by the moon-dial. *Fairy-land*, Poe Mabbott I, 140.

116 Ios. 10:12.

117 Efesto le intarsia sullo scudo di Achille, Odisseo con quelle si orienta, nel corso della sua trasferta su zattera. Stelle di maltempo, appaiono al cielo del tramonto. Designano la dolce stagione, invece, nel cielo del mattino.

118 The sweet influences of Pleiades. Job 38: 31. Warm, calm and misty days which are the nurse of the beautiful Alcyon. *Berenice*, Poe Mabbott II p. 214.

119 Ov. Fasti 4 165-177. Merope sarebbe stata addirittura espulsa dal gruppo. Hygini astr. lib II, Taurus.

fatti astronomici non sono di per sé inverisimili. La luna rossa si nota di frequente. I pianeti realmente passano per punti di sosta. Ogni tanto la Luna e le Pleiadi si ravvicinano molto, data la loro posizione prossima rispetto all'eclittica. Saffo (forse Poe la ricorda, certamente ce la fa ricordare) le vide insieme<sup>120</sup>:

Δέδυκε μὲν ἃ σελάννα καὶ Πληιάδες.

Nella notte israfelica confluiscono dunque verisimile e inverisimile, Oriente e Occidente, astronomia evoluta e popolare, regolarità e infrazione.

Le sette (sei) vedono l'angelo dove lo fa vedere la loro mentalità classicistica: accomodato presso una lira, con postura di arpista<sup>121</sup>, è vero.

Del resto Poe stesso in altro luogo, e sempre con citazione "coranica", qualifica Israfel "seraph harper"<sup>122</sup>. Sono pur sempre cordofoni pizzicati. Ma non leggiamo che l'angelo tocchi le corde. Appunto, ad avviso delle Pleiadi, le quali, avendo riordinato il loro assembramento, stanno disposte in cerchio<sup>123</sup> presso di lui, le corde del suo cuore (siano di lira o arpa o liuto) suonano da sole:

And they say (the starry choir  
And the other listening things)  
That Israfeli's fire  
Is owing to that lyre  
20 By which he sits and sings —  
The trembling living wire  
Of those unusual strings.

16) E dicono (il coro di stelle e le altre cose in ascolto) che il fuoco di Israfel è dovuto a quella lira, presso la quale egli siede e canta, al tremulo e vivente filo 22) di quelle corde inusitate.

120 Sappho fr. 74 Diehl.

121 A ce vitrage d'ostensoir  
Que frôle une harpe par l'ange  
Formée avec le vol du soir...

Mallarmé, *Sainte*.

122 To — —. Poe Mabbott I, 407.

Foscolo all'amica risanata:

O quando l'arpa adorni  
E co'novelli numeri  
Delle forme che facile  
bisso seconda, e intanto  
Fra il basso sospirar vola il tuo canto.

123 Pleiadum choro. Hor. carm. 4 14. Moore: Starry choir. *Lalla Rookh* p. 411.

O altrimenti: meramente emotiva, a loro sentenza, è l'origine del canto di Israfel, sicché gli mancherebbero i meriti di un'artista responsabilmente cosciente.

Si è associato chiunque altro fosse in ascolto, tranne Poe. Egli sa quale percorso di ricerca e di educazione intellettuale, estetica, e sentimentale abbia formato Israfel.

But the skies that angel trod,  
Where deep thoughts are a duty—  
25 Where Love's a grown-up God—  
Where the Houri glances are  
Imbued with all the beauty  
Which we worship in a star.  
Therefore, thou art not wrong  
30 Israfeli, who despisest  
An unimpassioned song;  
To thee the laurels belong,  
Best bard, because the wisest!  
Merrily live, and long!

23) Ma l'angelo ha camminato<sup>124</sup> per quei cieli dove profondi pensieri sono d'obbligo — dove Amore è un dio adulto —26) là dove le occhiate delle Uri sono imbevute di tutta la bellezza 28) che noi veneriamo in una stella<sup>125</sup>. 29) Perciò, tu non erri, o Israfel, disprezzando i canti che non siano appassionati. A te appartiene l'alloro, 33) o tu che sei fra i poeti il migliore<sup>126</sup>, perché sei il più saggio.

Israfel, data la sua formazione, può dunque permettersi di scegliere soltanto canti appassionati senza correre alcun pericolo di essere sconvolto dai bruciori affettivi, che egli piuttosto maneggia e domina maestrevolmente. Altissimo poeta egli è, ma perché innanzitutto è saggio. A questa sua educazione in saggezza estetica, del tutto propizio è stato il mondo ambiente.

Poe dice “noi” per coloro, ai quali egli appartiene, cui non è dato sperimentare la bellezza negli occhi delle Elette; e argomenta: La bellezza ci appare pallidamente, come una remotissima stella<sup>127</sup>, eppure la riconosciamo — e veneriamo — abbastanza per figurarci quanto possa essere intensa l'esperienza che ne ha Israfel, e quindi per comprendere quanto ne tragga va-

124 Sono dunque arabe sfere cristalline.

125 Ricorda forse da Sale che gli Arabi Sabei veneravano le stelle fisse, fra le quali Sirio, come risulta anche dalla Sura intitolata “La Stella”. *Sale Discourse* p. 15-17.

126 Nel testo: “best bard”.

127 Poe si intende di lontananze stellari: The distance of 61 Cygni (the only star whose distance is ascertained) is so inconceivably great, that its rays would require more than ten years to reach the earth. *Scheherazade*, Poe Mabbott III, p. 1168.

lore il suo canto: esperienza diretta, quando la bellezza, oggettiva, tremenda<sup>128</sup> lo ha chiamato a sé, e certamente lo chiama ancora dagli occhi delle Urí, e da quelli si impone, si fa contemplare, e assorbire. E, quanto a rapporti con le Urí, abbiamo sentito che Israfel apprese a profondamente pensare, e quindi ad amare con serietà. Ma amare chi? Forse una (o piú?) di quelle coabitatrici celesti? Se corrisposto, e credo sia stato corrisposto, si comprende bene che gli occhi saturi di bellezza lo fissassero con speciale studio. Sarebbe un'occorrenza della garantita, perfetta armonizzazione fra la vita estetica ed emotiva di Israfel sia interiormente, che rispetto all'andamento del mondo.

35 The ecstasies above  
With thy burning measures suit—  
Thy grief, thy joy, thy hate, thy love,  
With the fervour of thy lute—  
Well may the stars be mute!

35) I rapimenti di lassú si accordano con le tue musiche ardenti, la tua pena, la tua gioia, il tuo odio, il tuo amore, si accordano 38) col fervore del tuo liuto —

Nel testo del 1831 Poe non assegna odio all'angelo, e ammette soltanto per ipotesi che egli possa soffrire (Thy grief — if any — thy love). Qui invece la privilegiata creatura sperimenta tanto dolore quanto gioia, tanto odio quanto amore. Ma il tumulto sobillato da queste contrarietà, tutt'altro che implicare disordine, si accorda benissimo sia con le infocate ed elaborate composizioni musicali, sia con le estasi che Israfel vive nel suo superiore ambiente paradisiaco.

40 Yes, Heaven is thine; but this  
Is a world of sweets and sour;  
Our flowers are merely — flowers,  
And the shadow of thy perfect bliss  
Is the sunshine of ours.

40) Sí, il Cielo è tuo. Ma questo è un mondo di dolcezze e di amarezze. I nostri fiori

128 Houris'eyes... far from me their dangerous glow. *Lalla Rookh* p. 402. E così lo stesso Poe nella redazione di Israfel del 1831:

Where Houri glances are —  
Stay! turn thine eyes afar!

... But all these glories will be eclipsed by the resplendent and ravishing girls of paradise, called, from their large black eyes, Hûr al oyûn. Sale *Discourse* p. 9. Negli anormalmente grandi occhi di Ligeia è la bellezza ultra o extraterrena delle "fabulous Houri". *Ligeia*, Poe Mabbott II p. 313.

sono soltanto — fiori, e l'ombra della tua perfetta beatitudine 44) equivale alla piena luce della nostra. 39) Le stelle possono davvero starsene mute!

La beatitudine dell'angelo appare assicurata, comunque vadano i suoi sentimenti. Di contro, i nostri fiori, se così nominiamo le nostre gioie, sono sempre fiori caduchi, rispetto a quelli che mai appassiscono intorno ai felici spiriti di cui fa parte l'angelo<sup>129</sup>. Dati tutti questi vantaggi, si comprende che Israfel riesca a conseguire prestazioni, cui di fatto non stanno arrivando un Poe né qualsiasi altro autore umano, tali da fare ammutolire, avvinti e vinti, i corpi celesti

45 If I could dwell  
Where Israfel  
Hath dwelt, and he where I,  
He might not sing so wildly well  
A mortal melody,  
50 While a bolder note than this might swell  
From my lyre within the sky.

45) Se io potessi dimorare dove Israfel ha dimorato, ed egli dove io sono, egli potrebbe non cantare così stranamente bene una mortale melodia; mentre una nota più forte della sua diffondersi potrebbe 51) dalla mia lira nei cieli.

Ipotesi attraente per Poe: se egli potesse scambiarsi di posto con l'angelo, aggiungerebbe alla sua competenza professionale lo straordinario profitto elargito da una posizione tanto più favorevole di quella in cui (ma la tempra resterebbe) si è temprato. Da vedere sotto quali condizioni lo scambio sia possibile.

Escludiamo che Poe tenda semplicemente a scacciare e sostituire il suo collega, colpo di mano che sarebbe, oltre che arrogante e disonorevole, di esito incerto; possiamo invece ammettere che Israfel consenta allo scambio, sia pure perdendo poeticamente e musicalmente molto più di quanto acquisterebbe il suo collega, ma con la prospettiva di andare ad assaggiare qualche interessante esperienza umana. Simili discese sono già avvenute<sup>130</sup>. Anzi Israfel si è già tanto abbassato da portarsi in vista di Poe, pare, sotto il cielo

129 'How happy!' exclaim'd this child of air,  
'Are the holy spirits who wander there,  
Mid flowers that never shall fade or fall'.

È una Peri che parla. *Lalla Rookh* p. 392. Nelle molteplici e variopinte fioriture El-lison riscontra i più energici conati della Natura verso la "physical loveliness". *The Domain of Arheim*, Poe Mabbott III, p. 1272.

130 And it came to pass... that the sons of God saw the daughters of men that they were fair; and they took them wives of all which they choose. Gen. 6: 1-2.

della Luna. Potrebbe anche darsi che ad Israfel tocchi una penitenza in terra, a sconto dei turbamenti che ha apportato nel sistema astrofisico.

Piú difficile da soddisfare è la condizione posta dallo stesso Poe, il quale, assai piú che mirando a trasmutarsi in angelo<sup>131</sup>, vuole perseverare in ciò che egli stesso è, continuando a cantare le sue melodie mortali, assunto per cosí dire (non tanto per cosí dire) in cielo anima e corpo, e corpo non certamente glorioso e sottile come quello israfelico. Questo sconvolgimento nei posti assegnati sulla scala delle perfezioni, questo inquinamento dolceamaro della perfetta beatitudine, non sono eccessivi? Sembra che si debba invocare un atto superiore a ogni volontà e potenza finite, umane o angeliche o congiunte. Cosí ritiene Mallarmé, ad esempio, quando ci presenta Poe il quale, trasmutato in sé stesso dall'eternità, finalmente (enfin), nulla ha piú a che fare col tempo della sua miseria mortale e neppure col tempo:

**Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change.**

Consideriamo ora che Israfel non è sempre stato il grande Israfel. Sappiamo che si è formato. E ciò concorda con l'altra verità, che gli angeli rientrano fra le "creature di Dio", enti pertanto, sebbene sommamente elevati, finiti e instabili. Possono decadere: alcuni sono decaduti. Israfel potrebbe non cantare piú tanto bene, o anche niente affatto. Egli attualmente vale piú di Poe non unicamente per sua — comunque ammirevole — natura, ma pure, e molto, grazie alle straordinarie facilitazioni di cui gode, assolutamente sovrabbondanti rispetto al decorso sofferente, e in penombra, dell'esistenza umana. Anzi, vale meno, perché gli manca ogni seria esperienza di avversità, né ostacoli veri e proprio ha mai appreso a superarne. Poe enuncia finemente queste limitazioni dell'angelo emettendo l'augurio:

**34) Gioiosamente vivi, e a lungo!**

Lo scambio di posti, avvenga per comune accordo o per intervento superiore, non appare dunque assurdo; né che nell'auditorium cosmico, tacendo il liuto orientale, Poe impieghi la sua personale lira americana, non immemore di lezioni classiche, per cantare al meglio certe sue visioni, molto piú vaste e strane, persino piú divine di quanto le israfeliche siano mai state<sup>132</sup>, mentre

**131 Contrariamente a quanto per sé vorrebbe Mallarmé:**

**Je me mire et me vois Ange!**

*Les Fenêtres*, v. 29.

**132 Richer, far wilder, far diviner visions  
Than even the seraph harper, Israfel,  
Who has "the sweetest voice of all God's creatures",  
Could hope to utter...**

colui, del quale le corde del cuore sono così bene intonate, si aggira in questo mondo, angelo spedito in utile esilio alla scuola dei mortali.



## L'ultimo valzer di Usher

Torniamo, in una fosca silente giornata d'autunno, davanti a casa Usher. Periclita su un immoto stagno negro, racchiusa in una bolla di gas grigiastro, respirabile ma non atmosferico. La sua tenuta statica, anche se sta continuando, non può continuare. Una fine incrinatura, infatti, che la percorre da cima a fondo, pronta a dilatarsi fatalmente, è tutto ciò che addentella il suo pietrame disgregato: siamo alla fine. Materialmente, tante altre architetture orfane di manutenzione non sono migliori; metafisicamente, l'esperienza è pessima.

Poe sostiene<sup>133</sup> che un misto di bellezza, melanconia, nevermore, morte, sia quanto di meglio utilizzabile agli effetti poetici; ma questa volta ogni estetismo manca, l'intimo gelo e la tristezza insopportabile sono completamente esenti da soffiusioni poetiche o sublimi. Qualcosa di simile si prova soltanto quando nel dormiveglia, mentre uno si desta da qualche sonno oppiaceo, la realtà di ogni giorno appare come sta, assolutamente depressiva<sup>134</sup>; e tale è perché enormemente invecchiata e disgregata, lesionata dall'infinitamente sottile istante, l'istante che tiene insieme tanto quanto separa, tanto quanto agisce per precipitarla nelle macerie disgregate che essa già è; ma almeno là si crede di sognare, non ora che una luce tremenda, sanguinosa, durevole, attraversa il vuoto aperto dall'istante in atto di sfasciarsi insieme al resto.

Poe non esita ad entrare in quella preoccupante Casa, per dare qualche assistenza a un suo amico assai mal messo. Là infatti Roderick Usher soffre di terrore che egli continuamente rioggettiva come terrore di cui ha terrore; in infinitum è dunque per progredire l'esperienza del suo terrore in una col terrore della sua esperienza, finché, l'una e l'altro divenuti assolutamente inostenibili, la coscienza risulti occupata e distrutta dall'infinito terrore che essa stessa ha accumulato sul terrore. Usher dal terrore si difende assumendo alcolici o narcotici, o se ne distrae con la lettura e la pittura. Anche, coltiva la musica, cercandone e tentandone involuppi e difficoltà, da compositore e interprete sperimentale contemporaneo, irriguardoso verso la tradizione orecchiabile.

Qui, per lui, sorge una grave difficoltà.

<sup>133</sup> Unquestionably. *The philosophy of composition, Poe Essays* p. 19.

<sup>134</sup> An utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium — the bitter lapse into every-day life — the hideous dropping off of the veil. *The Fall* p. 397.

Il suo cuore è come un liuto sospeso: appena lo si tocchi, risuona<sup>135</sup>. Stimoli anche molto deboli, quali di sapori appena spiccati, tessuti al tocco, fiori dal profumo tenue, fioca luce, gli sono intollerabili, tanto più perché egli stesso morbosamente li amplifica<sup>136</sup>. Quindi, una quantità di strumenti gli sarebbe preclusa, come troppo sonori: pessima privazione, nel 1839, doversi astenere dal pianoforte! Accetta però alcuni sommessi cordofoni, fra i quali il liuto dovrebbe propriamente andare bene, dato che a quello il suo cuore è simile. Ma sul momento il liuto è, sebbene spesso rammentato da poeti, quanto a prassi strumentale estinto. Rintanato nella sua decrepita Casa, tutta grigia muratura, torrette, arcature gotiche, cripte, trofei d'armi, libri rari e noiosi, pavimenti neri, arazzi tetri, angoli bui, Usher se toccasse il liuto finirebbe completamente in fiaba antiquaria.

Ma la chitarra, al liuto del resto abbastanza affine, tiene Usher al passo coi tempi. Lo strumento, per quanto di antica genesi, si è propriamente affermato da poco, è stato ristrutturato al punto di risultare nuovo.

Abbandonate ormai alla filologia le intavolature, i pezzi si scrivono e si leggono con precisione su un solo, comodo, rigo di sol traspositore, la stabile accordatura su sei corde semplici è confermata. Interpreti, compositori, maestri celebri non mancano. A confronto di un pianoforte o di un organo, la chitarra è certamente limitata (narrow limits) non foss'altro che per estensione e massa auditiva. Tuttavia la sua piccola sonorità, netta e non tanto breve, mette bene allo scoperto gli sviluppi polifonici e contrappuntistici; per di più, coi suoi favori armonici e timbrici si presta all'improvvisazione e al fan-

135 Son coeur est un luth suspendu;  
Sitôt qu'on le touche il résonne.

*The Fall* in epigrafe. Da *Le Refus* di Béranger, il quale non accetta, in nome della Libertà, una pensione dal Generale Sebastiani (non Galignani come vuole Mabbott) e conclude:

Gardez vos dons; je suis peureux;  
Mais, si d'un zèle généreux  
Pour moi le monde vous soupçonne,  
Sachez bien qui vous a vendu:  
Mon coeur est un luth suspendu:  
Sitôt qu'on le touche, il résonne.

Béranger vuol dire che, persona sensibile come egli è, toccato dalla generosa offerta, la rifiuta ma anche la renderà a tutti nota.

136 Quale la sua sofferenza, dunque, in mezzo a tutto il chiasso della Casa! Lady Madeline grattante e rantolante nel sepolcro, Poe che legge ad alta voce il *Mad Trist*, cigolii e rimbombi, il travolgente tuono, immenso, all'atto della frana che conclude.

tastico.

In particolare Poe ricorda che Usher praticasse sulla chitarra una certa “singolare amplificazione e perversione della strana melodia nell’ultimo valzer di Weber<sup>137</sup>”. Scelta — la quale conferma le propensioni al contemporaneo di Usher — non mal posta, sia date le peculiarità suggestive drammatiche e musicali del colorito autore, sia perché la produzione per canto (Usher canta) e chitarra non ne è trascurabile.

Nella specie, ho cercato, e trovato, una trascrizione d’epoca che almeno ci dia un’idea di un (ritenuto) Weber trasferito sulla chitarra a quel tempo, e della quale non sia incredibile che possa essere stata di appoggio a Poe per l’assegnazione al suo melanconico sire. In questa analisi è così conseguito un primo risultato: leggendo, o ascoltando, la partitura<sup>138</sup>, ci accorgiamo che la trasposizione all’ottava inferiore, la tonalità, la diteggiatura, possono rendere l’insieme, se interpretato a modo, rispetto all’aggraziata tastiera originaria, alquanto piú colorito, piú weberiano (di fatto, il valzer *non* è di Weber); ma sia pur se sottoposto ad artifici timbrici, tempi rubati e simili, il pezzo non riesce davvero a sembrare qualcosa di intimamente strano o selvaggio.

Dobbiamo ora considerare che dall’anima di Usher, come riferisce Poe, si riversava in continuità una tenebra speciale, non però allo stato negativo di privazione, ma a quello di inerente qualità positiva, in forma di oscura energia raggiante<sup>139</sup> (unceasing radiation of gloom), sotto il cui influsso ogni oggetto fisico e morale, cui Usher portando attenzione la dirigesse, si accendeva di livida luminescenza. Se il simpatico valzer prende un inquietante bagliore, è dunque per il solo fatto che Usher se interessa.

Manifestamente, Poe si è avvalso dell’analogia con ciò che noi diciamo l’ultravioletto o l’infrarosso, e a quel tempo è noto come le invisibili radiazioni che oltre l’estremo violetto o, meno efficacemente, sotto il rosso, dello spettro solare, eccitano la luminescenza di particolari materie<sup>140</sup>. Si tratta di cognizioni fisiche ancora abbastanza nuove<sup>141</sup>; richiamarle, completa e fa

137 *The Fall* p. 405.

138 Chi voglia, da sé o per interposto specialista, rivivere un poco la cultura musicale di Usher (di Poe), trova allegata la riproduzione in facsimile del non difficile pezzo.

139 ... et mon luth constellé  
porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*.

Gérard de Nerval. *El Desdichado*.

140 I cosiddetti “fosfori di Bologna” ad esempio (per noi, solfuro di bario piú o meno impuro).

141 Goethe, è vero, se ne era accorto da tempo: Hart über dem Violett... auch un-

piú perspicua la dichiarazione di contemporaneità.

Contemporaneo è l'istante, ed è sempre l'ultimo istante. Siamo all'istante, che è l'ultimo, della casa Usher e di ciò che essa contiene. L'intenzione conoscitiva dello sfrenato chitarrista è del tutto opposta a quella, preconizzata dalla fenomenologia, che richiede un opportuno distacco dall'oggetto; ma qui vuole valere piú della cautela teoretica l'effetto di una mente sconvolta (*dis-tempered ideality*): la tenebra irradiata da Usher forza le cose a un chiarore sulfureo di verità grazie al quale esse si palesano le ultime cose. La musica contemporanea è l'ultima musica; il valzer di Weber, strano perché in quanto ultimo non può piú essere, ma continua ad essere ancora un poco, è l'ultimo valzer.



ter dem Rot... sogenannte *unsichtbare Strahlen*. *Farbenlehre* p. 994-995 e 1004 (corsivo mio). L'implicita evocazione di Goethe rinforza il senso di contemporaneo.

## Fine del pensiero monocratico

Può darsi che il cadaveroso Signore avesse pervertito l'aria di Weber anche vocalmente, quando con la sua eloquente chitarra dava sostegno a lunghe cantilene. Di una di queste il testo fu conservato dalla buona memoria del visitatore; e dobbiamo ammirare la forza d'animo in Poe, il quale pur sotto tanto pressanti emozioni, e tanto spaventosi eventi vissuti nel corso del soggiorno e al momento del crollo, non perde la testa, e tutto osserva, ricorda e registra. È una sua specialità: mantenere la mente fredda, nonostante la compresenza del terrore, mentre viene roteato da un gorgo oppure la lama di un pendolo funesto comincia a incidergli la pelle o la luna sanguinante appare dove poco fa c'era ancora casa Usher.

Titolo della ballata: *The Haunted Palace. Il Palazzo Infestato.*

Usher è pittore. Una fra le sue opere presenta, ad esempio, l'interno di un cunicolo immensamente lungo e profondo, a sezione rettangolare, basso, fra lisce e bianche pareti, illuminato intensamente da non si sa cosa: arte astratta. Ma nella ballata egli adotta lo stile figurativo, perché illustra un signorile edificio conformato a testa umana, munito di finestre occhi e porta bocca. È il palazzo del Pensiero.

Nella più verde delle nostre valli, occupata da angeli buoni, un palazzo bello e maestoso, un raggiante palazzo, ergeva la fronte. Nei domini del monarca Pensiero (là era il suo sito!) mai Serafino dispiegò le penne su un edificio a metà così bello.

In Arnheim, insigne esempio di giardinaggio spirituale<sup>142</sup>, il vivido tappeto erbaceo è come morbidissimo velluto. Ineguagliato sembra il verde del liriodendro presso il Cottage Landor<sup>143</sup>. Ma quella viridità era stata ancora più verde, quasi fosse di un paesaggio luminoso ai primi giorni creati<sup>144</sup>. Altre valli sono agitate dall'inquietudine<sup>145</sup>, altre invase dall'ombra<sup>146</sup>; non questa, occupata da angeli buoni (dunque esistono in qualche altra parte angeli ma-

<sup>142</sup> Ellison... held that, other things being equal, the extent of attainable happiness was in proportion to the spirituality of this object. *The Domain of Arnheim*, Poe Mabbott III p. 1269.

<sup>143</sup> *Landor's Cottage*, Poe Mabbott III p. 1332.

<sup>144</sup> 1 Gen. 11-12. I prati del Terzo Giorno, se sono visibili, devono essere di per sé luminosi, perché le lampade del firmamento non esistono ancora.

<sup>145</sup> The sad valley's restlessness. *The Valley of unrest*, p. 195.

<sup>146</sup> Down the Valley of the Shadow. *Eldorado*, p. 463.

li). Per i Serafini che si libravano<sup>147</sup> sul maestoso palazzo, più belle potevano essere soltanto le residenze soprannaturali, delle quali essi sono esperti.

Bandiere gialle, magnifiche, dorate, fluttuavano e si riversavano sul suo tetto (questo - tutto questo - era nel tempo tanto antico, nel tempo tanto tanto antico). E ad ogni soave brezza che, in quelle dolci giornate, scherzasse lungo i bastioni piumati e pallidi, sfuggiva un profumo alato.

Il palazzo non fu difeso soltanto da angeli e serafini, ma anche da fortificazioni: le tempie; sulle quali si agitavano e fluivano, quasi gonfaloni, chiome del cui dorato sono i capelli di Eulalia, Lenore, Berenice<sup>148</sup>. Come conveniente ad acconciature femminili, uno squisito profumo esalavano.

Fra angeli, serafini, bastioni, la sicurezza contro ogni aggressione dall'esterno sembrava garantita.

I viaggiatori in quella valle felice, vedevano, attraverso due luminose finestre, degli spiriti i quali, secondo la legge di un liuto bene intonato, si muovevano intorno a un trono dove il signore del reame appariva (Porfirogenito!) in condizioni ben confacenti alla sua gloria.

Poiché la coscienza è una sola coscienza finché sia sana, il Pensiero aveva sempre pensato, e dunque regnato, monocraticamente. Non aveva una storia propria meno che regale da rammentare, era nato nella porpora: i tessuti opportunamente irrigati di sangue vitale, che custodiscono il cervello. Per quanto signore anche nel circondario della viridissima valle (nel mondo esterno) il Pensiero era dunque limitato, come in sua sede d'istituto, nel punto di inserzione materica (il palazzo, la testa).

Là siede (rammemoriamo quei tempi ormai tanto remoti) con immobilità da mosaico costantinopolitano, da là non esce. Gli altri soggetti non possono entrare fisicamente nella sua sede, però ne possono sapere la mente guardando attraverso gli occhi, finestre di passaggio e trasferimento fra materia e spirito (anche la casa Usher possiede finestre occhi, ma quanto è diversa al principio dal mirando palagio, e quanto in fine i destini dell'una e dell'altro terminano a somigliarsi!).

Chi guardasse per le finestre, i viandanti (la vallata era ed è, in quanto il nostro mondo, universale luogo di passaggio<sup>149</sup>), vedeva dunque un caribo di spiriti incircolarsi intorno al Porfirogenito, a suon di liuto. Il liutista manca,

147 Above it stood the seraphim: each one had six wings; with twain he covered his face, and with twain he covered his feet, and with twain he did fly. Isaiah 6: 2.

148 Yellow-haired. *Eulalie*, Poe Mabbott I p. 349. Her yellow hair. *Lenore*, Poe Mabbott I p. 337. Innumerable ringlets, now of a vivid yellow. *Berenice*, Poe Mabbott II p. 215.

149 Universal valley. *The Sleeper*. Poe Mabbott I p. 179.

o meglio è lo stesso liuto, se ammettiamo che liuto, come per Israfel, sia lo stesso complesso affettivo, musicalmente intonato, della personalità cui appartiene la testa pensante. Gli spiriti sono le diverse attività intellettuali e fantastiche, secondo una psicologia nel genere di quella di cui si legge in celebri luoghi della *Vita Nova* dantesca.

E tutta brillante di perle e rubino era la porta del bel palazzo, attraverso la quale veniva effluendo, effluendo, effluendo, e spumeggiando continuamente, una schiera di Echi, il cui dolce compito altro non era se non cantare, con voci di insuperabile bellezza, l'intelletto e la sapienza del loro Re.

Fuori, un fiume percorre il fondo valle, riversandosi dalla porta del palazzo, che dunque è collocato all'estremità a monte, fiume di canto apparentemente inesauribile emesso dalla vivida bocca rossa, mentre si esibisce una dentatura perlacea<sup>150</sup> sorridendo: nel canto echeggia la musica interiore. Dunque gli spiriti intorno al Pensiero oltre che danzare cantano: immagino, polifonicamente.

Il movimento canoro e danzante non è causato da un impulso efficiente, ma da un fine, cui tende la scelta compiuta dagli spiriti: esaltare la gloria del Pensiero, in una gara tale che ogni voce cerca di superare ogni altra in bellezza. Il Pensiero è una specie di Motore Immobile, causa del movimento non impegnata, perché finalistica, nel movimento stesso.

Ma enti perversi, in abiti da lutto, assalirono l'alta autorità del monarca (ah, piangiamo! Perché non vi sarà mai più un mattino per lui, il desolato!). E, intorno alla sua dimora, la gloria che si imporporava e fioriva, non è ormai che un oscuro racconto di antichi tempi sepolti.

Ma quando l'attacco degli enti perversi fu portato a quell'insigne reggia, quando gli occhi videro il male del mondo, gli spiriti danzanti, organizzati musicalmente ma non certo militarmente, furono travolti. La mente ne è stata sconvolta, il complesso affettivo liuto è andato a pezzi, il monarca Pensiero, in grado unicamente di darsi a conoscere nella sua gloria, e accogliere danze e inni di lode, ma altrimenti inetto alla difesa, è stato allontanato e relegato in chi sa quale tenebra eterna.

E chi viaggia, adesso, per questa valle, vede, attraverso le finestre accese di rosso, immani forme che si muovono capricciosamente al suono di una musica discordante, mentre, come un fiume orrendamente rapido, attraverso la pallida porta una folla ripugnante erompe per sempre, e ride - ma non sorride più.

Le rovine del Palazzo sono ancora sul posto. Attraverso gli occhi finestra, inniettati di sangue malsano, è ancora osservabile ciò che succede all'interno.

150 Altri denti, ma sull'orribile, in *Berenice*.

Vediamo agitarsi forme di cui si riconosce solo la smisuratezza, mosse da fantasia sregolata e da affetti incoerenti, simili alle sonorità di un liuto scordato. La bocca ha perduto il suo sano color rubino, si è fatta smorta, il fiume che ne esce è ora un torrentaccio spettrale di bestemmie, turpiloquio, sghignazzate.

Gli angeli e i serafini custodi sono tutti scomparsi. Al Pensiero, abbandonato a sé stesso, nulla valse la pretesa monocratica per minimamente difendersi dal male del mondo.



## Testi e bibliografia

Se cito in lingua italiana, la versione è mia.  
Qui sotto riporto soltanto i testi la cui identificazione è meno ovvia.

### Riferimenti e sigle

I rimandi che nel testo sono dati in forma abbreviata si sciolgono da sé nella bibliografia, oppure con sigle, che sono:

MOC) Mallarmé: *Oeuvres complètes* (Pléiade)

BTP) Poe: *Oeuvres en prose* (Baudelaire).

Poe Mabbott) *Collected works of Edgar Allan Poe*.

BOC) Baudelaire: *Ouvres complètes*.

I rimandi ai testi poetici di Mallarmé sono dati col numero di verso, o versi. Quelli ai testi in prosa, ivi compresi *Scolies Poe*, col numero di pagina di MOC. Per *Un Coup de Dés* indico con “riga numero arabo” la riga dell’opera. Poe Mabbott è citato col numero latino del volume e i numeri di pagina. I versi dei testi poetici sono indicati con “v. numero arabo” Le virgolette alte “...” sono riservate alle citazioni da Autori.

### Testi del Tombeau

La storia del testo e le varianti si trovano in *Oeuvres complètes* (Barbier Millan), p. 272-278. Nel capitolo, ho riportato soltanto l’indispensabile. Interpreto il testo che sta in *Les Poèmes d’Edgar Poe* Deman p. 11-12, dove si trova impresso in corsivo, e completamente privo di punteggiatura, così come lo riproduco. Per “Blasphème” al verso 14 si veda sotto. Qui trascrivo, inoltre, come sta pubblicato nel *Poe Memorial Volume*, p. 93, il testo di Baltimora.

### Le Tombeau d’Edgar Poe SONNET.

Tel qu’en lui-même enfin l’éternité le change,  
Le poète suscite avec un hymne nu

Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu  
 Que la mort s'exaltait dans cette voix étrange:  
 Mais, comme un vil tressaut d'hydre, oyant jadis l'ange  
 Donner un sens plus pur aux mots de la tribu,  
 Tous pensèrent entre eux le sortilège bu  
 Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.  
 Du sol et de l'éther hostiles, ô grief!  
 Si mon idée avec ne sculpte un bas-relief  
 Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne,  
 Sombre bloc à jamais chu d'un désastre obscur,  
 Que ce granit du moins montre à jamais sa borne  
 Aux vieux vols de blasphème épars dans le futur.

Nell'originale sono vari refusi. Mallarmé aveva chiesto a S. S. Rice la correzione di blasphemé in blasphème, ma è del suo manoscritto l'accento circonflesso, che del resto compare anche nel testo Deman.

La traduzione in inglese del testo di Baltimora, opera dello stesso Mallarmé, si legge in vari luoghi, ad esempio: A Mrs Sarah Helen Whitman, 31 juillet 1877; Ticknor *Poe's Helen; Oeuvres complètes* (Barbier Millan).

Esistono, approvate da Mallarmé.

*Traduction de Mrs Louise Chandler Moulton* | FOR THE POE MEMORIAL.

In *Scolies Poe* p. 153 (MOC p. 225).

*Imitation libre de Mrs Sarah Helen Whitman* | THE TOMB OF EDGAR POE.

In *Scolies Poe* p. 151-152 (MOC p. 224). Anche in Ticknor p. 269-270.

## Altre opere di Stéphane Mallarmé

*Correspondance*, II, 1871-1885. Recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin), Paris, Gallimard, 1965.

*Divagations*. Paris, Bibliothèque Charpentier, 1897.

*La Musique et les Lettres*, Paris, Perrin, 1895.

*Les Poèmes d'Edgar Poe*. Bruxelles, Deman, 1897. Distribuzione di copie avanzate dall'edizione del 1888 (Si veda MOC p. 1134). Exemplaire N° 383.

**MOC**) *Oeuvres complètes*. Édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1995 (1945).

*Oeuvres complètes*. Édition critique présentée par Carl Paul Barbier et Charles Gordon Millan. Vol. 1. Poésies. Paris, Flammarion, 1983.

*Oeuvres complètes*. I. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1998.

*Scolies Poe*) *Scolies*, in *Les Poèmes d'Edgar Poe*.

*Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, in "Cosmopolis", mai 1897, p. 419-427.

## Opere di Edgar Allan Poe

**BTP)** *Oeuvres en prose*. Traduction par Charles Baudelaire. Texte établi et annoté par Y. - G. Le Dantec, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1965.

*Contes-Essais-Poèmes*. Traductions de Baudelaire et de Mallarmé complétées de nouvelles traductions de Jean-Marie Maguin et de Claude Richard. Édition établie par Claude Richard. Paris, Laffont, 1989.

*Essays and reviews*, New York, The Library of America, 1984. G. R. Thompson wrote the notes and selected the text for this volume.

**Israfil)** *Israfil* (1831 e 1831-1845, che seguono). In *Poe Mabbott I* p. 173 e 175.

**Poe Mabbott)** *Collected works of Edgar Allan Poe*. Edited by Thomas Ollive Mabbott with the assistance of Eleanor D. Kewer and Maureen C. Mabbott. Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1978. Volumi I, II, III.

**The Fall)** *The Fall of the House of Usher*. In *Poe Mabbott II* p. 392-417.

## “L’ultimo valzer di Weber”

Waltz | by | Carl Maria von Weber | (his last Composition.

In Nüske, J. A. : *The three celebrate waltzes of Mozart; Beethoven & Weber*, arranged for the spanish guitar, London, A Betts, s. d. Datato [1830?] nel British Library Catalogue of Printed Music, dove comunque Nüske appare con opere del 1827 e del 1835. Nel catalogo della musica a stampa della British Library vedo anche partiture per arpa sola, arpa e pianoforte, violino e pianoforte, pianoforte solo, fra le quali una di Nüske del 1827.

“Weber a passé pour un élégiaque dont la *Dernière Pensée* a incarné, plus encore que le *Freischütz*, l’âme pathétique. Or, cette *Dernière Pensée* si célèbre, dont le rôle dans la littérature universelle a été si grand (voir Poë et la *Chute de la Maison Usher*) n’est pas à lui...” Coeuroy p. 33. L’autore è infatti Karl Gottlieb Reissiger. Gran quantità di edizioni sotto diversi nomi come *Weber’s Letzter Gedanke*, *Dernière Pensée Musicale*, *Last Idea*, *Last Waltz* sono citate in Jänhs IV, p. 104.

## Altre opere

Béranger, Pierre-Jean de) *Oeuvres complètes*, Paris, Perrotin, 1857.

*Bible (La Sainte)* Paris, Lethielleux, 1887-1889.

*Bible (the Holy)*. Authorized King James Version.  
*Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*.  
**BOC**) Baudelaire, Charles: *Ouvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1954.  
 Coeuroy, André: *Weber*. Paris, Alcan, 1925.  
 Dell'Ara, Mario: *Manuale di storia della chitarra*, vol. I, Ancona, Berben, 1988.  
*Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition, Brill, Leide, 1960- [1991].  
 Goethe, Johann Wolfgang: *Zur Farbenlehre*, herausgegeben von Manfred Wenzel, in *Sämtliche Werke*, 23/1, Deutscher Klassiker Verlag, 1991.  
 Jähns, Friedrich Wilhelm: *Carl Maria von Weber in seinen Werken*, Berlin, 1871.  
**Lalla Rookh**) *Lalla Rookh: An Oriental Romance*, 1817. In *The poetical works of Thomas Moore*. Reprinted from the early edition, with explanatory notes. London, Warne, s. d.  
 Larousse) *Nouveau Larousse Illustré*, Paris, Librairie Larousse, fine XIX - inizio XX secolo.  
 Littré) *Dictionnaire de la langue française*, par É Littré, Paris, Hachette, 1892.  
 Mondor, Henri: *Eugène Lefébure. sa vies, ses lettres à Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1951.  
 Piselli, Francesco: *Mallarmé e l'estetica*, Milano, Mursia, 1969.  
*Poe Memorial Volume*) Sigourney Rice, Sara: *Edgar Allan Poe. A Memorial Volume*, by Sara Sigourney Rice. Baltimore, Turnbull Brothers, 1877.  
 Rodenbach, Georges: *Bruges-la Morte*, Paris, Flammarion, 1890 (stimato).  
 Sale *discourse*) Sale, George: A preliminary *discourse*, in: *The Koran*, Commonly called The Alcoran of Mohammed, translated in english immediately from the Original Arabic... 1734.  
 Swinburne, Charles Algernon: *The Letters of A. C. Swinburne*, edited by C. Lang, New Haven, Yale University Press, 1959-1960. Vol. III.  
 Ticknor, Caroline: *Poe's Helen*. New York, Haskell House, reprint 1973.  
 Weber, Carl Maria von: *Lieder zur Gitarre*. Ausgewählt, eingeleitet und herausgegeben von Ludwig Karl Mayer. München, Dreimasken Verlag, 1921.

## Ringraziamenti

Con utili pareri mi ha soccorso, in questa come in ogni altra occasione, la mia Consorte Claudia Rondini. Mi hanno variamente assistito il Dott. Carmelo Maddaloni, l'Ing. Claudio Piga, il Prof. Roberto Diodato. Sull'argomento "mât désarmé", squisita la collaborazione di Arnaud Bunel, dotto araldista. Devo alla Enoch Pratt Free Library di Baltimora il *Poe Memorial Volume*; alla Bibliothèque de la Ville de Lyon: Mallarmé: *Les Poèmes d'Edgar Poe*; alla British Library la partitura di Nüske. Il Dott. Vittorio Garbarino custodisce, grande e umanissimo medico, la mia esistenza fisica. Tutti ringrazio di cuore.

