

**VERSO PERUGIA, DOPO L'ITALIA. L'AMORE SENZA VOLTO DI CAMILLE MALLARMÉ.**

Diego Salvadori

Università degli studi di Firenze

## Abstract

Il presente articolo intende analizzare la configurazione dello spazio all'interno de *L'Amour sans visage* (1924), terzo romanzo di Camille Mallarmé. In prima battuta, cercheremo di tracciare una breve profilo biografico dell'autrice, nel tentativo di situare l'opera all'interno della sua produzione. In seguito, l'articolo prenderà in esame le 'mappe letterarie' che sono sottese all'opera, destinate a configurarsi quali geografie claustrofobiche e claustrali, a loro volta alimentate dalla nostalgia e dalla lontananza. Ne consegue come Camille Mallarmé, in quello che è da considerarsi come il suo addio definitivo alla letteratura, tratteggi degli spazi immobili, prosciugati, eleggibili a riflessi della sua patria elettiva, ovverosia l'Italia. Un ruolo di particolare preminenza sarà accordato alle immagini dell'*hortus conclusus* e che in tal caso non possono prescindere dal magistero di Gabriele D'Annunzio e di opere quali il *Poema paradisiaco* o *Le vergini delle rocce*.

Parole chiave: Camille Mallarmé, Studi di Genere, spazio letterario

Abstract: This article aims to analyze the representation of the space in *L'Amour sans visage* (1924), the third novel by the French writer Camille Mallarmé. Firstly, we will attempt to outline a brief biographical profile of the author, trying to place this novel within her literary production and, more importantly, clarify the differences between *L'Amour sans Visage* and her previous works. Subsequently, the article will examine the 'literary maps' that structures *L'Amour sans Visage* (1924): claustrophobic and cloistral geographies, fueled by nostalgia and distance. It follows that Camille Mallarmé, in what can be considered her definitive farewell to literature, delineates immobile and static spaces, eligible as reflections of her elective homeland, namely Italy. A role of prominence will be given to the images of the *hortus conclusus*, which in this case cannot be separated from the influence of Gabriele D'Annunzio and works such as the *Poema paradisiaco* or *Le vergini delle rocce*.

Keywords: Camille Mallarmé, Gender Studies, literary space

**1. Nostalgia e lontananza**

Nel gennaio del 1924, l'editore parigino Albin Michel dà alle stampe *L'Amour sans Visage* (Mallarmé 1924, ma d'ora in poi citeremo la traduzione italiana *L'amore senza volto*, Mallarmé 2023) <sup>1</sup> il terzo ed ultimo romanzo di Camille Mallarmé <sup>2</sup>, con cui la pronipote del poeta Stéphane smette una volta per tutte gli abiti della narratrice, dopo una carriera letteraria che l'aveva vista inanellare un successo dietro l'altro: dall'opera prima *Le Ressac* <sup>3</sup> (Mallarmé

<sup>1</sup> A differenza dei primi due romanzi della scrittrice, il libro non stato tradotto in lingua italiana durante la vita dell'autrice. La prima edizione italiana risale al febbraio 2023.

<sup>2</sup> Scrittrice, giornalista e critica d'arte, Camille Mallarmé è nata ad Algeri nel 1886 ed è deceduta a Firenze nel 1961. Pronipote del poeta Stéphane, moglie di Paolo Orano, amica intima di Elonora Duse, è stata altresì la prima traduttrice di Luigi Pirandello in Francia, contribuendo alla ricezione francese dell'autore di Girgenti (sua fu la traduzione de *Il piacere dell'onestà*, andata in scena il 64 dicembre del 1922 col titolo *La Volupté de l'honneur*). Per un profilo generale della scrittrice, cfr. Salvadori 2019. Per la Camille Mallarmé traduttrice di Pirandello, cfr. Mallarmé 1955.

<sup>3</sup> Tradotto in lingua italiana nel 1914, col titolo *Come fa l'onda...: romanzo Senese*.

1912) – uscita nel 1912 e vincitrice, l'anno successivo, del Prix Mention de L'Académie Française – al libro per l'infanzia *La leggenda d'oro di Mollichina* (Mallarmé 1915), fino al romanzo *La Casa Seca* <sup>4</sup> (Mallarmé 1916), tradotto anche in lingua inglese col titolo *The House of Enemy* (Mallarmé 1922) e accompagnato dal plauso di Maurice Maeterlinck e Giovanni Verga. Eppure, «l'italiana di Francia» <sup>5</sup> com'ebbe modo di definirla Gabriele D'Annunzio – era arrivata a un punto di non ritorno, al termine di un'evoluzione regressiva che l'avrebbe poi spinta a rinnegare i suoi trascorsi di romanziera fino alla morte.

Resta il fatto che *L'Amore senza volto* è da considerarsi come una cesura netta in quella che è stata la parabola letteraria della scrittrice, perché si affranca dalle atmosfere vedutistiche del primo libro, rinuncia agli intrighi sentimentali del secondo romanzo, e restituisce ai lettori un testo cangiante, rischioso, estremamente complesso (e per tali ragioni andato incontro a una ricezione tutt'altro che benevola). «Il va de soi que cette concurrence de la réalité», scriverà Camille in un articolo del 1935, «fit grand tort à ma littérature. Créer signifie avant tout s'isoler, perdre contact avec les gens pour donner corps aux fictions» (Mallarmé 1935, p. 64): parole che, nonostante il tono di resa, si fanno chiavi di accesso al terzo romanzo della scrittrice, nondimeno fondamentali a decifrare le sue geografie, geografie che nell'annullare la *flânerie* <sup>6</sup> e il dinamismo delle opere precedenti si appiattiscono in una mappa statica e immobile, dove lo spazio è esperito per via negativa, sotto il peso della nostalgia e della lontananza. Due direttrici, quest'ultime, che sembrano strutturare l'intero romanzo, in cui il ricordo e l'oblio determinano, e in un certo qual modo alimentano, il sottotesto spaziale stesso: una cartografia paludata dove la vita ritorna sempre a sé stessa.

## 2. Gli spazi della 'clausura'

Andrée Dierx, la protagonista dell'*Amore senza volto*, è una scrittrice che da ormai cinque anni si è ritirata in un'insenatura della Costa Azzurra. Insieme a lei vivono la piccola figlia

<sup>4</sup> Tradotto in lingua italiana nel 1921, con titolo analogo.

<sup>5</sup> L'epiteto è inciso altresì sulla lapide della scrittrice, oggi sepolta al Cimitero delle Porte Sante di Firenze

<sup>6</sup> Si legga il seguente passaggio dal primo romanzo, ambientato quasi interamente a Siena, in cui la protagonista si addentra alla scoperta della città del Palio: «Penetrò da una porta laterale e rimase in un angolo, colpita. Innanzi, uno spazio immenso, popolato di colonne bianche e nere, maestoso, composito, policromo, d'un fasto schiacciante; dal suolo alla volta le decorazioni che si sovrapponevano. Quantunque tentasse d'analizzare la propria impressione con calma, un mare di contraddizioni le mandò sossopra lo spirito. A dispetto d'ogni riserva, quella sovrabbondanza sconcertava e affascinava l'immaginazione [...]. Faccia a faccia del mistero religioso, ne rimaneva conquistata [...]. Percorse la chiesa con curiosità infantile» (Mallarmé 1914, p. 38). Analogamente, si prenda in esame quest'altro estratto da *La Casa Seca*, ambientato nella mancha spagnola, dove Candida, l'eroina del libro, si lancia come un amazzone nelle sue assolate praterie: «Ma Candida faceva a meno della società. Sugli altipiani dal silenzio eterno, una brancata di montoni sul fianco delle colline, il profilo d'un cavaliere contro l'orizzonte, una teoria di donne allontanantisi dal rio, bastavano durante ore e ore a popolare la sua immaginazione. Quando il sole declinava, ella guardava i pastori impaludarsi nel loro passamontagna riconducendo le greggi querule, mentre di lassù s'abbatteva sulla terra una tristezza d'inquietudine e d'abbandono e, nello scoloramento dei toni i tronchi delle querce nane, nerissime, s'allineavano a scala contro il tramonto. La faccia triste della luna s'alzava, gittando una luce ovattata su quelle immensità nude diventate fantastiche in cui il minimo soffio s'amplificava in un gemito. Solitudine del cielo, solitudine del vuoto. Candida rientrava cantando, sfiorando con le sue piccole mani brune la macchia, senza paura, perché ella si sentiva nel suo dominio. La macchia viveva per lei. Ne amava il profumo selvaggio come un canto di libertà, ne venerava le trasformazioni fecondi, ne assaporava le risorse» (Mallarmé 1921a, p. 6).

Maïzou, la sorella minore Liane, nonché la giornalista di origini arabe Isabelle Dorient<sup>7</sup>. Intenta a portare a termine il suo terzo romanzo<sup>8</sup>, la vita di Andrée scorre placida, libera da interferenze esterne, in un *setting* che, a differenza delle opere precedenti, viene svelato per vie trasversali, in virtù di toponimi rinvenibili a più altezze del libro: il Golfo Juan (situato tra Cannes e Cap d'Antibes); la Penisola di Giens (nei pressi del Dipartimento del Var) e la città di Tolone. È il Sud della Francia, insomma, a divenire teatro della vicenda, ma è come se l'autrice rinunciasse a una geografia esplicita, lontana dalle mappe *in texto* dei primi due libri, in virtù di uno spazio che è approdo definitivo e, al tempo stesso, zona depotenziante: il punto di arrivo di un'esistenza ormai condannata a non procedere oltre. Ma sullo sfondo di una «vita da vegetali» (Mallarmé 2023, p. 60), gli spazi de *L'Amore senza volto* sono animati da un immobilismo centripeto, nel senso che attraggono verso il proprio centro ulteriori esistenze, chiamate a dinamizzarne l'aura latente. Ed è all'Italia – la patria tanto amata da Camille e dall'eroina del suo romanzo d'esordio – che il romanzo guarda sin dal capitolo incipitale (intitolato, non a caso, *Nostalgia*), dove il dolore (*algos*) per il luogo verso cui Andrée desidera fare ritorno (*nostos*) innesca, con fare quasi proustiano, un'alternanza di mappe tangibili e del ricordo.

Citiamo:

*A Isoletta Danzetti, Perugia.  
15 gennaio 1914.*

Chissà se questa lettera vi raggiungerà mai, Isoletta? La mando alla vostra vecchia casa di Perugia, con la speranza che le sue mura secolari siano state capaci di preservare la vostra vita da tutti i cambiamenti [...]. Sono passati sette anni dal momento in cui ci siamo lasciate [...]

[...] O Isoletta, Isoletta, il passato resuscita come la luce del mattino, ancor più impetuoso dopo questa lunga notte. È bastato che un vagabondo sgranasse sul suo organo di Barberia, dietro la mia casetta, un'aria vecchia colma di vuoti per riempirmi di nostalgia...

*Fenesta che lucive!* Vi ricordate quante volte vi ho chiesto di cantarmi queste strofe piene di lacrime al vostro armonium? E io non posso più viaggiare, né sopportare passivamente il vostro impressionante ricordo. È necessario che il mio grido corra verso di voi, verso la patria dell'anima dove ho imparato a sognare, a meravigliarmi, a vivere con tanto ardore, perché qui la mia bianca serenità mi opprime spesso come la nostalgia. (Mallarmé 2023, p. 29)

Se volessimo guardare alle intuizioni di Roland Barthes, il romanzo si apre su un discorso dell'assenza, cui il soggetto femminile dà inevitabilmente forma, «*én elabore la fiction*» (Barthes 1977, p. 90), sulla scorta di una melodia che nel riportare alla mente dell'io

<sup>7</sup> Chiaro riflesso fictional di Camille stessa, nata ad Algeri nel 1886.

<sup>8</sup> L'eleggere a protagonista una scrittrice, con all'attivo due romanzi e intenta a scriverne un terzo, non solo rafforza l'implicito autobiografismo di cui il libro è pervaso, ma soprattutto ne accresce anche la portata metaletteraria. Cfr. Mallarmé 2023, 33: «ho pubblicato un secondo romanzo, più apprezzato del primo, e ne sto preparando un terzo, molto difficile. Difficile perché sto cercando di sfuggire alla narrazione in stile "Una bella mattina di primavera..." fatta per adulare i lettori. Voglio dare importanza alle inquietudini dello spirito, alle emozioni fugitive, ai sogni ad occhi aperti, alle passioni inclassificabili dei personaggi, perlopiù donne».

scrivente il ricordo di una terra lontana traccia, al tempo stesso, un parallelo tra due realtà geografiche differenti, al che la modulazione epistolare – a più riprese presente nel corso del libro – si fa viatico verso l'amata Umbria (teatro della giovinezza di Andrée). Una distanza, quindi, a sua volta propiziente il ritorno dell'*algos*, che per quanto innescato dalle note del brano napoletano, attiva da subito un ricongiungimento con la patria 'assente'. D'altronde, come arguito da Vladimir Jankélévitch, «la nostalgia si distingue dall'angoscia o dall'*ennui* [poiché non è] un'algia completamente immotivata o totalmente indeterminata. [...] È un'algia che può dire di cosa soffre, di cosa è il male: è il male del paese. [...] Per guarire, basta tornare a casa. Il ritorno è la medicina della nostalgia come l'aspirina lo è dell'emicrania» (Jankélévitch 1992, p. 119). Ora: per quanto mediato dalle parole, il ritorno ha modo di compiersi, e Andrée intercetta la sua «piccola sorella d'Umbria» (Mallarmé 2023, p. 34) dopo aver ripercorso *per verba* il suo itinerario geografico e esistenziale, ragion per cui le mappe, proprio nel loro svolgersi – cioè il loro srotolarsi alla stregua di portolani – all'atto stesso della scrittura, si fanno alfabeti dei luoghi e del vissuto:

Vi scrivo da una casetta provenzale che domina il Mediterraneo, su un'insenatura della Costa Azzurra. Abito qui da cinque anni con mia figlia Maïzou. Dal mio scrittoio, scorgo al di là dei pini marittimi il Torrione dove vive mia sorella Liane, sposata al celebre scienziato Olivier Saint-Clair [...].

Eh già, il mio stato civile si complica perché io so già la vostra sorpresa nel leggere queste parole: mia figlia. Maïzou... Mi avevate conosciuta a Perugia così assorbita dal mio lavoro, così solitaria nei pensieri e nel cuore, tanto da credermi incapace di amare. Non è così, forse? E, a quel tempo, lo ero. Vi ricordate di quando ho abbandonato, senza dir nulla a nessuno, l'Italia all'annuncio del fidanzamento di mia sorella Liane (non aveva che quindici anni) con un amico molto vecchio di nostro padre... [...].

Perciò sono andata a Parigi e lì ho tentato la fortuna con il mio primo manoscritto. Al rischio di un inutile andirivieni presso gli editori, il destino mi ha fatto incontrare un amico d'infanzia, divenuto poi un critico letterario di un certo rilievo, che mi ha aiutata – così mi è parso – e mi ha convertita al matrimonio <sup>9</sup> [...].

Così, a meno di un anno dalla fuga e così fiera della sua indipendenza, la vostra amica Andrée si è ritrovata ad allattare una piccola dai capelli lisci e biondi come dei ciuffi di mais, sotto lo sguardo adorante di suo marito [...].

Una morte accidentale me lo ha tolto in cinque minuti [...]. (Mallarmé 2023, pp. 30-32)

La citazione, per quanto estesa, tratteggia uno specifico itinerario geografico e altresì esistenziale, giunto a termine in quelle che, per Andrée, sono le sue geografie del presente,

<sup>9</sup> Nel seguente passaggio, Mallarmé annulla la distanza tra autobiografia e romanzo, in quanto la sua consacrazione come scrittrice fu resa possibile grazie alla mediazione del marito Paolo Orano, traduttore in lingua italiana di *Le Recess* e *La Casa Seca*.

cioè i luoghi da cui la sua lettera prende il largo e di conseguenza eleggibili a spazio dell'approdo e della chiusura, della venuta al mondo come vedova e madre: due aspetti, quest'ultimi, che in certo qual modo confliggono con una fame di spazio e di lontananze tutt'altro che spenta, prossima a riaccendere l'ardire di s/confinare e fare ritorno in quelle terre capaci di guarire la nostalgia.

Il libro, di conseguenza, si apre sotto la spinta di una tensione larvata e pronta a riemergere, potenziata da quella «cantilena che mi ha gettato», scrive Camille, «verso l'Italia» (Mallarmé 2023, p. 34). Un'Italia incistata nel testo e perciò destinata a strutturarne la partitura geografica e la stessa fisionomia dei stessi personaggi che lo popolano, da Mallarmé esemplati sulla scorta di un dialogismo *inter artes*, oscillante tra i rimandi agli angeli dell'Annunciazione senesi:

Grazie ai Saint-Clair, che sono accorsi in mio aiuto e ci hanno offerto di alloggiare in questa casetta di contadini davanti alla loro isola, Maïzou è cresciuta, per cinque anni, all'ombra degli oliveti della Provenza, dettando legge col suo broncio imperioso (immaginate gli angeli senesi dell'Annunciazione) a tutto un popolo di animali indocili. Non teme nulla o nessuno, e obbedisce, qualora l'ordine soddisfi un suo tornaconto, solo alla mamma, che lei soprannomina 'Mam'Andrée'. (Mallarmé 2023, p. 32)

O brecce ecfrastriche dal sapore prefigurale e metapoetico, come nel caso del rimando ai *Dieci giovani nel Verziere* del *Trionfo della morte*: l'affresco di Buonamico Buffalmacco situato nel Camposanto di Pisa, che nell'evocare una geografia parallela e altresì modellata sulla partitura della nostalgia riveste la funzione di «dispositivo in cui il romanzo stesso si "rispecchia", una lente in cui, in forma spesso concentrata (e deformata), si inquadra un'"immagine" unitaria della narrazione» (Cometa 2012, p. 93). Citiamo:

"Andrée", esordì Sandro mezz'ora più tardi, "il vostro frutteto mi fa pensare a un affresco del Campo Santo di Pisa".

"L'affresco dei giovani signori intenti a parlare con le loro dame, tra sfumature così chiare che si ha come l'impressione di respirare la primavera... Non è quello?".

"Guardate questo tappeto d'erba fiorita sotto ai nostri piedi, quegli aranci carichi di frutti».

"E noi", completò Bellasne.

"Manca solo la Béryl quattrocentesca che sfiora con le sue mani una curiosa arpa, vicino a Isoletta con le dita posate sulle labbra in segno di silenzio... Vi ricordate, Sandro?".

“Sì. E poi, laggiù, due amorini tra i rami che minacciano con le loro torce ardenti una coppia di innamorati...”.

“E la terribile vecchia brandisce con i suoi artigli una falce, in pieno cielo”, immaginò Isotta tra sé, intenta ad accarezzare l’Angelo dai progetti diabolici, rannicchiato tra le sue ginocchia.

“La Morte volteggia sempre sopra gli innamorati”, sorrise Sandro. (Mallarmé 2023, 181)

Va da sé, a livello di geografie testuali, l’Italia assuma un ruolo di indiscussa preminenza<sup>10</sup>, è uno spazio in contropunto che plasma la topologia del romanzo. Ma mette conto guardare, anche, alle figure femminili del libro, che nel situarsi all’interno della sua cornice immobile e al tempo stesso centripeta, si nutrono del vuoto che la attraversa e, in un certo senso, sono chiamate a riempirlo: a scuotere la stasi vegetativa che aleggia in questi luoghi isolati dal mondo. Ed è ancora la nostalgia a farsi cifra diffusa, animante i tre soggetti che, da subito, irrompono nei territori de *L’Amore senza volto*: Andrée, la protagonista, è innegabilmente legata all’Italia (la cui ridondanza all’interno del testo è potenziata per spie efrastiche e lessicali <sup>11</sup>); sua sorella Liane, per converso, vive «abbarbicata a uno scoglio» (Mallarmé 2023, p. 87) e «rinchiusa in quest’orizzonte dinanzi agli occhi» (*Ibid.*) al pari di una prigioniera; Isabelle Dorient, la giornalista di cronache mondane, nonché retaggio della Camille Mallarmé viaggiatrice, dà voce al senso di prigionia che promana da questa geografia dell’isolamento, a sua volta destinata a ispessirsi, alla stregua di un di palinsesto, e rievocare altrettante terre lontane:

“Credete che io viva veramente, lontano dall’Africa?”, prese a sfogarsi Isabelle con una voce talmente roca da far sobbalzare Andrée, “non so perché mi sia incagliata su questa spiaggia e ancor meno perché vi resti... Ma certe sere, la nostalgia mi divora. Ieri, durante quel nauseante ritornello allo scioppo d’orzata, avrei voluto mettere la mano di vostra sorella sulle mie tempie e farle sentire e la febbre: quella vera, quella nociva, che brucia nelle vene quando si soffre di nostalgia”. (Mallarmé 2023, p. 52)

Geografie a distanza e spazi della memoria, a loro volta destinati a collidere con il *limes* per antonomasia, e cioè la distesa marina del Mediterraneo, che per Isabelle si risolve in un’apnea dello sguardo e del cuore:

“Qui soffoco. Mi manca lo spazio. Il mare limita tutto. Nel deserto, invece, i miraggi creano mondi interminabili. Ah, ritrovare le carovane, quella donna vicino al pozzo, la tenda, gli uadi, i piccoli muri biondi dei palmeti, il you-you delle donne, l’odore dei gourbi e la luce, la luce. Quella luce! Un’ossessione. Io ne ho il cervello malato”. (Mallarmé 2023, p. 53)

<sup>10</sup> Nel romanzo, l’Italia è addirittura eletta a ‘patria’ elettiva dell’amore senza volto oggetto del titolo: «Ogni ora, ogni borgo, ogni paesaggio d’Italia. Per me l’Italia, tutta, resta la rivelazione geografica più potente dell’Amore senza volto» (cfr. Mallarmé 2023, p. 193).

<sup>11</sup> Come nel caso delle estese citazioni dal *Canzoniere* petrarchesco



Lontananza che, nelle parole di Andrée, si lega all'eco della poesia trobadorica e, nello specifico, ai versi di Jaufré Rudel:

“Ricordate il lamento del vecchio trovatore: *Amors de terra lonhdana/Per vos totz lo cors mi dol...* La terra lontana... Anche io, anche Isabelle. Questa ci rende malate a tratti. È il paese delle chimere che voi temevate poco fa”. (Mallarmé 2023, p. 71)

Le mappe sono bramate, evocate, sognate: spazialità inconsistenti («in un minuto, le barriere invisibili si abbassarono, Mallarmé 2023, p. 82), chimeriche e alimentate dalla rinuncia («solo quando ho abbandonato il vagabondaggio», Mallarmé 2023, p. 88). Non sono, secondo la lezione di Virginia Woolf, delle ‘stanze tutte per sé’, bensì dei perimetri prossimi a deflagrare («sapeva benissimo che la loro “vita da vegetali” [...] non poteva più prolungarsi», Mallarmé 2023, p. 66) al contatto con due geografie passate ed *ex post*: l'Italia e l'Umbria. Non staremo a indugiare sulla filigrana omoerotica del libro, volto a portare sulla pagina il passato interdetto della protagonista e la sua storia d'amore con la musicista di origini slave Béryll Baïamonti<sup>12</sup> (trasfigurazione *per verba* della migliore amica della scrittrice, e cioè Eleonora Duse) (cfr. Salvadori 2019, pp. 178-186.)<sup>13</sup>, ma è evidente come gli spazi agiti da queste soggettività immobili siano destinati a dinamizzarsi, sotto la spinta di un passato interdetto:

La vecchia casetta dalle tegole color dei passeri s'illuminava dolcemente nel silenzio della mattina. Qualche campo di olivi, alle spalle, l'allontanava dalla strada. Una schiera di pini a ombrello, sul davanti, la collegava alla spiaggia. La solitudine ne circoscriveva il perimetro.

Questo torpore campagnolo non bastava alla scrittrice, che aveva posto il suo tavolo da lavoro in una soffitta piena di ceppi e felini cui non si accedeva che dalla scala del pollaio.

Solo lassù lei ritrovava l'atmosfera carica di abitudini che favoriva il suo raccoglimento di spirito. E nessuno, nemmeno Maïzou, aveva il diritto di disturbarla.

Quel mattino di gennaio, così prematuramente caldo, il turbamento era salito con lei. Impossibile rimettersi a scrivere, né tantomeno pensare, con quella lettera di Isoletta che la esaltava di sogni e la faceva sentire bene e male allo stesso tempo. (Mallarmé 2023, p. 65)

<sup>12</sup> Cfr. Mallarmé 2023, 101: «Andrée lasciò ricadere la lettera in un moto repentino e brusco, invasa da una vertigine che non riuscì a trattenere... Béryll. Al di là di isoletta: Béryll. Era inevitabile. Gettando il suo grido verso Perugia, sapeva che avrebbe risvegliato tutte le voci d'intorno. E solo adesso si rendeva conto dell'ipocrisia con cui si era rivolta a Isoletta, dal momento che il suo istinto, in maniera cieca, la ricercava, voleva *l'altra*».

<sup>13</sup> Per l'amicizia tra Camille Mallarmé e Eleonora Duse, si veda anche il carteggio dell'attrice con la figlia Heneriette e, nello specifico, la missiva del 15 luglio 1915, data dell'incontro tra le due donne: «J'ai rencontré cet hiver une gentille personne à Rome: Camille Mallarmé, très intelligente d'une famille de gens de lettre» (Biggi 2010, p. 57).

### 3. In abbandono: giardini e dimore

Nell'assolvere la funzione di *dea ex machina*, il personaggio di Béryl contribuisce a far detonare le mappe del libro, propiziando in tal senso una zona liminale e trasformativa destinata a sconvolgere le esistenze dei personaggi che lo costellano. E questa zona si concretizza in un luogo specifico, cui Mallarmé dedica un intero capitolo, ovverosia la «Casa dell'Al di là», che al pari degli altri luoghi del romanzo si fa spazio tensivo verso un Altrove, nel situarsi «al di là del villaggio, del cimitero, di tutto» (Mallarmé 2023, p. 105):

Una volta superati i primi cespugli, intravidero un vialetto mangiato dall'edera che passo passo saliva verso la casa, tra aranci e limoni già pieni di frutti e gli alberi odorosi di ribes. A parte qualche rapido lamento d'uccello, il silenzio era così profondo che a loro sembrava di avanzare in un giardino fattosi sogno. (Mallarmé 2023, p. 106)

È il giardino, in tal caso, a svolgere un ruolo preponderante, da considerarsi spazio *dell'abbandono e nell'abbandono*, a sua volta tributario di echi squisitamente dannunziani: dal *Poema paradisiaco* (al che la scrittrice quasi offre un calco dell'*Hortus animae*, «Vieni; usciamo. Il giardino abbandonato/serba ancora per noi qualche sentiero» (D'Annunzio 1999, p. 692) alle *Vergini delle rocce* e agli scorci su Villa Montaga («Erano i segni dell'abbandono e della dimenticanza sparsi su per le antiche scabee qua e là ancora ingombre dalle spoglie dell'ultimo autunno», D'Annunzio 1995, p. 69). Mallarmé pervade il suo *hortus*<sup>14</sup> di languore e sensualità (come si evince dal sottotesto botanico che lo costella):

Intorno a loro regnava lo stesso abbandono leggendario di quel giardino. Dietro la balaustra di terracotta e un poco sbeccata, un getto d'acqua, ormai prossimo a estinguersi, sgorgava da un'aiuola di narcisi e ortiche. Nel prato incolto fiorivano margherite, così come nel pratino ormai divenuto erbaccia. Un pergolato penzolava su di un roseto invaso da rose canine. Infine, qualche vecchio platano, dai tronchi screziati come pelli di leopardo, volgeva al cielo i rami nudi, non più potati, in quel momento come scorze di mandarini intente a screziare l'azzurro.

Ma questa solitudine aveva una voce. Lamentosa, una fontana zampillava da una culla di vene, tra due cipressi, simile all'anima in consunzione della dimora coi gradini muschiati e le persiane chiuse, la cui facciata appariva al di là dei platani. Sopra la porta, dipinta in ocra su un intonaco rossastro, una meridiana catturò la loro attenzione:

“Si può ancora leggere il motto. Guarda, Liane, è in provenzale:  
ES MAI TARD/QUE NOUN CRESES

<sup>14</sup> Sul giardino abbandonato e le scaturigini dannunziane cfr. Lopez 1990. Per quanto concerne le figurazioni del giardino in D'Annunzio, cfr. Tellini 2015, pp. 123-147. Per una ricognizione esaustiva sulla rappresentazione letteraria del giardino cfr. Venturi 1985



“È più tardi di quanto tu creda”, tradusse la giovane pensierosa. “Si direbbe che le ultime lettere piangano sangue. Che sensazione strana essere qui: né triste, né felice. Sono sospesa, come in certi sogni, non trovi?”. (Mallarmé 2023, pp. 108-109)

Ha scritto Rosario Assunto che il giardino è «la natura in quanto tale, come l’ha modellata l’uomo per esprimere in essa il proprio spirito [...]; allo scopo di fare dell’ambiente naturale un luogo in cui il vivere e il contemplare facciano un tutt’uno» (Assunto 1988, p. 28), ma nel libro di Camille Mallarmé, *l’hortus* si libera della soggettivazione cui è andato incontro, manifestando quella che è la sua *facies* nascosta, e cioè l’elemento naturale pronto a insediarsi in questa zona in cui l’addio non ha modo di compiersi definitivamente, quanto piuttosto protrae con fare ciclico i moti della mancanza, in un viluppo inestricabile che vede natura e vestigia umane coesistere in una sospensione continua:

Si addentrarono in un tunnel di allori centenari, avviluppati e neri come serpenti, in un intreccio che non lasciava filtrare se non una luce color smeraldo punteggiata d’opali, poi pronta a riverberarsi nell’acqua di una vasca, in profondità straordinariamente glauche.

Solo il tempo aveva potuto creare questa insolita perfezione, questo giardino di una purezza di origine classica, invaso dall’esuberante fantasticare della natura. Ogni passo scopriva loro delle meraviglie: boschetti di bosso in guisa di cattedrali; tassi arruffati al pari di una corona, come in un cerchio magico; giganti magnolie pronte a evocare i paesi d’oltreoceano; tralci di rose che lasciavano presagire lo splendore della schiusa primaverile; alberi da frutto mischiati a canfori, mimose, oleandri, limoni, a tutta la flora mediterranea che, in quell’angolo di mondo, si scatenava: foresta vergine riconquistata dai vegetali. Tuttavia, qua e là, panchine di pietra, un ponte, una statua corrosa, un letto di vigne e caprifoglio sapientemente intrecciati, nonché vestigia di camminamenti e rotonde svelavano l’impronta dell’uomo, ancor percepibile sotto la sepoltura selvaggia. Soprattutto, l’acqua invisibile le accompagnava in un mormorare continuo, allucinante come un’eterea armonia, zampillando a sinistra, a destra, davanti, indietro. (Mallarmé 2023, p. 110)

Nel farsi artefice di questa «insolita perfezione» (*ibid.*), il tempo si spazializza e diviene dicibile, *loquens*: esso si è come sostituito alla mano dell’uomo e ha scolpito lo spazio dell’abbandono che, tuttavia, palpita ancora di vita propria. La scrittrice amplifica la valenza trasformativa del giardino, ne potenzia l’incanto segreto attingendo a una fitta schiera di *nomina* vegetali, unitamente a una progressione descrittiva che svela *l’hortus* per gradi, non senza insistere sul suo essere «fonosfera» (Vitale 2015, p. 47) in assenza. Si pensi a «l’acqua invisibile [che] le accompagnava in un mormorare continuo» (Mallarmé 2023, p. 110). La «Casa dell’Al di là»

diviene pertanto il nodo gordiano della topografia del romanzo: dapprima luogo di misteriose apparizioni e pertanto pervaso dai 'fluidi' della sua futura abitatrice,<sup>15</sup> essa si fa, per Andrée, un vero e proprio luogo dell'esilio, la zona demandata alle «eclissi della coscienza» (Mallarmé 2023, p. 169). Col suo salone in stile pompeiano e il giardino demandato a proteggerla, quasi isolandola fuori dal tempo, la «Casa dell'Al di là» è, per Andrée, lo spazio che si contrappone alla claustrale mansarda in cui ella non è solo scrittrice, bensì vedova e madre. È la "stanza tutta per sé" che il soggetto femminile brama e di cui conseguentemente va alla ricerca, nel tentativo di fare ritorno ai luoghi del cuore e quindi porre fine alla *algos* che, sin dalle prime battute del libro, aveva pervaso le sue emozioni. Scrive Mallarmé:

I suoi sogni percorsero tutti i regni, evocarono misteriosi passati, progettarono futuri fuori dall'ordinario, i nervi esaltati in frenesie silenziose di tristezza e di ardore.

Dopo due settimane di verosimile esilio, le parve che non restasse più nulla dell'Andrée Dierx del mese passato. Tutto era preda di una pigrizia letargica, venata di folgoranti emozioni.

Nel frattempo, il suo travaglio non assumeva mai un volto e l'impazienza per la disciplina di un tempo non anelava più a un domani diverso. Vedeva scatenarsi in lei, con stupore, una personalità sconosciuta... (Mallarmé 2023, p. 169)

L'aura lisergica e a tratti onirica fa sì che questo spazio diventi, in un certo qual modo, l'Altrove a cui la protagonista tendeva sin dall'inizio del libro: è il luogo del riconoscimento e del ritrovamento, della riscoperta di un legame interdetto e per questo destinato a manifestarsi per un sottile gioco d'invisibili corrispondenze. «Dopo tredici giorni», si legge nel paragrafo successivo, «la soffitta restava deserta» (*Ibid.*), segno che Andrée ha ripreso il proprio *vagabondage*, rapita dai marosi delle proprie emozioni, quasi a volersi opporre ai moti ondosi che da troppo tempo la tengono prigioniera nella sua insenatura. Certo, Andrée capirà presto di come «la sua fantasia avesse preso troppo il largo» (Mallarmé 2023, p. 201), ma l'*Amore senza volto*, proprio per il suo essere romanzo cerebrale e dell'anima, restituisce una geografia traslucida, diafana, in cui gli spazi non possono mai prescindere dalla musica e dall'elemento fonico. Se Béryl è una musicista, la «Casa dell'Al di là» è anche lo spazio dell'Arte, della *poiesis* che si manifesta e sconvolge, in un incanto rapinoso e dirimpente:

Fuori, l'orizzonte si fece oscuro. Contro l'ultimo raggio crepuscolare color della malva, che rischiara al pari di una corona i merli di torrione Saint-Clair, i germogli neri dei plata-

<sup>15</sup> Cfr. Mallarmé 2023, p. 129: «"Ci possono essere degli ambienti carichi di fluidi che alcune nature subiscono più violentemente di altre", proseguì lentamente Isoletta, "Béryl, così strana, con tutto quel mistero che la circonda. Non parlo del suo passato, ma l'aura magnetica intorno a lei e la sua voce da cui si resta come ossessionati devono essere una specie un medium. Percepisce delle luci o capta delle presenze per noi invisibili"».

ni afferravano coi loro artigli una prima stella. La pace del vespro <sup>16</sup>, satura di vegetali effluvi, entrava in corpo a pieni polmoni.

Il richiamo lacerante dell'archetto, che accompagnava il pianto sommesso del pianoforte, sembrava gettare in quella pace irreale l'eternità ad ogni istante. Eternità di armonia, eternità di passione... Di nota in nota, l'eternità fuggiva per tornare in un accordo divino che combinava le loro quattro sensibilità – di Béryl e Xzotò; di Sandro e Andrée – tremanti al pari di un grido.

Il godimento era uno, ma le forze si dividevano. Nell'eseguire l'opera, i musicisti esaurivano l'intensità delle loro emozioni; gli ascoltatori, invece, irrigiditi uno accanto all'altra, sentivano mutarsi in delirio il loro tumulto interiore. E nel frattempo era necessario tacere, resistere, ignorarsi l'un l'altra in una complice oscurità [...]

La fine della sonata caricò l'atmosfera di una spiritualità sovrumana. Era il quarto movimento, la fase sublime dell'amore, una sorta di fuoco bianco che affascinava l'anima e separava insensibilmente gli esseri. Quando l'ultima nota risuonò nella stanza, le loro menti palpitavano insieme, non più di ardore amoroso né tantomeno di gioia tremante, bensì oltre tutta la conoscenza terrestre, in un'estasi ideale dove ciascuno di loro scoprì, in fondo a sé stesso, il proprio valore essenziale.

D'un tratto, l'incanto cessò. Béryl, Xzotò, Andrée e Sandro si risvegliarono. E ai loro quattro mondi impenetrabili non restò che il volgare raggio delle parole: il solo modo per dire e comunicare. (Mallarmé 2023, p. 211).

Innegabili i rimandi alla alle pagine del *Fuoco*: («E quella musica silenziosa delle linee immobili era così possente che creava il fantasma quasi visibile di una vita più bella e più ricca sovrapponendolo allo spettacolo della moltitudine inquieta», D'Annunzio 1996, p.7), nonché all'estetismo diffuso de *La beata riva* (Conti 1900) di Angelo Conti. Ma per quanto il magistero di D'Annunzio <sup>17</sup> sia alla base del terzo romanzo di Camille Mallarmé, mette conto rilevare l'abilità narrativa dell'autrice e il *distinguo* in atto tra i vari segmenti del testo, che nell'aprirsi su una descrizione presagica e satura di languore, cede poi il passo a un vero e proprio sconvolgimento delle emotivo, in un mutismo dirompente che prova a rendere dicibile il movimento armonico dei due violinisti, come se il romanzo, in tal caso, inaugurasse un nuovo spazio, e cioè quello della manifestazione, dell'estasi, del subitaneo sconvolgimento di cui Mallarmé prova a tradurre quelle che, a più riprese, ella stessa definirà quali notazioni interiori. E proprio perché è impossibile porre fine a questa «vita da vegetali» (Mallarmé 2023, p. 60), l'unico modo per prendere il largo da questo spazio claustrofobico altro non è che il reame del sogno, là dove è il contatto più intimo e totale con l'Arte diviene auspicabile: un'invisibile geografia di cui l'ultimo romanzo di Camille Mallarmé si fa portavoce e parimenti la elegge a spazio-non-spazio, a una zona di alienazione. Con l'Italia dietro le quinte e il mare pronto spe-

<sup>16</sup> «La pace del vespro» è un evidente richiamo a «l'ora vesperale» de *Il fuoco* (D'Annunzio 1996, p. 7).

<sup>17</sup> Sulla critica di Camille Mallarmé all'opera letteraria di Gabriele D'Annunzio, cfr. Mallarmé 1921b

gnere qualsivoglia tentativo di fuga, i luoghi dell'*Amore senza volto* non offrono mai un sollievo a quell'*algos* di cui il libro stesso si nutre, quanto piuttosto sono spazi maledetti, schiacciati da un sortilegio e chi prova fuggirli è condannato a pagarne lo scotto: Liane, la sorella di Andrée ammalata di favole, partirà per Livorno in compagnia del secondo marito, per poi dover sottostare alle sue angherie; Isabelle, la mangiauomini giramondo, tornerà in Africa per poi morire devastata della sifilide. Degli altri ne abbiamo notizia proprio nell'ultima pagina del romanzo:

Sospinta da un ineluttabile destino, Béryl, ormai spogliata della sua pace, li lasciò il 30 luglio 1914 per dirigersi verso la Russia. Sarebbe riuscita a oltrepassare la frontiera? I suoi amici non avrebbero saputo più nulla.

La grande maledizione folgorò l'Europa e Georges fu il primo a morire. Tutti si ritrovarono riuniti sotto un qualcosa di assai più terribile del dolore stesso. Per molto, moltissimo tempo, non furono nulla.

Poi, col passare dei giorni, una volta rinata la sua tristezza, Andrée si scoprì incapace di rievocare il volto della scomparsa, così come le era impossibile ricordarne il nome: un'amnesia che la gettava in preda al terrore.

Solo la voce di Béryl, sorda eppur indimenticabile, cantava ancora nella desolazione del suo cuore. (Mallarmé 2023, p. 311).

*L'algos* cede il passo alla solitudine, sotto le forze dissipatrici della Storia che, per la prima volta, fa la propria comparsa in un romanzo della scrittrice. Abbiamo parlato di spazi centripeti, di geografie immobili eppur fermentanti, ma le mappe che soggiacciono all'ultimo libro di Camille Mallarmé non possono non lasciar presagire quel futuro addio alla Letteratura e all'*ars narrativa* che, di lì a poco, avrebbe avuto modo di compiersi. Camille sarebbe incorsa nella sua parabola discendente – corrispondente delle testate antisemite d'oltralpe e sostenitrice, fino alla morte, del marito-*artifex* Paolo Orano – lasciando il posto alla 'donna nera' (cfr. Valbousquet 2015) e alla sua inevitabile *damnatio memoriae*. E, forse, queste impalpabili geografie, questi mondi possibili in cui l'*Amore senza volto* ha avuto modo di manifestarsi sono anche il suo lascito estremo, scomodo, dinamitardo: la stanza ultima in cui la scrittrice si è segregata, per poi gettarsi in braccio all'oblio.

## Bibliografia

- Assunto R., *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano, Guerini e Associati, 1988.
- Barthes R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- Biggi M. I. (a cura di), *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, Venezia, Marsilio, 2010.
- Cometa M., *La scrittura delle immagini. Letteratura e Cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.
- Conti A., *La beata riva*, Milano, Treves, 1900.
- D'Annunzio G., *Le vergini delle rocce*, a cura di Lorenzini N., Milano, Mondadori, 1995 (prima edizione *Le vergini delle rocce: I romanzi del giglio*, Milano, Fratelli Treves, 1896).
- D'Annunzio G., *Il fuoco*, a cura di Lorenzini N., Milano, Mondadori, 1996 (prima edizione *Il fuoco*, Milano, Fratelli Treves, 1900).
- D'Annunzio G., *Poema paradisiaco*, in Id., *Versi d'amore e di gloria*, vol. 5, a cura di Andreoli A., Lorenzini N., Milano, Mondadori, 1999a pp. 688-700 (prima edizione *Poesie: Poema paradisiaco. Odi novali (1891-1893)*, Milano, Fratelli Treves, 1893).
- Jankélévitch V., *La nostalgia*, in Prete A. (a cura di), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1992, pp. 110-140.
- Lopez G., *Il topos del giardino abbandonato*, «Studi Novecenteschi», 17, 39, 1990, pp. 85-102.
- Mallarmé C., *Le Ressac*, Paris, Bernard Grasset, 1912 (trad. it. *Come fa l'onda...: romanzo senese*, a cura di Paolo Orano, Milano, Treves, 1914).
- Mallarmé C., *La leggenda d'oro di Mollichina*, Lanciano, Rocco Carabba, 1915.
- Mallarmé C., *La Casa Seca*, Paris, Calman-Levy, 1916 (trad. it. *La Casa Seca*, a cura di Paolo Orano, Milano, Treves, 1921a; trad. ing. *The House of Enemy*, a cura di Adeline, London, Jonathan Cape, 1922).
- Mallarmé C., *L'Œuvre lyrique de Gabriele d'Annunzio*, «Les écrits Nouveaux», VII, 8, Avril, pp. 15-80, 1921b.
- Mallarmé C., *L'Amour sans Visage*, Paris, Albin Michel, 1924 (trad. it. *L'Amore senza volto*, a cura di Diego Salvadori, Arcidosso (GR), Effigi, 2023).

Mallarmé C., *La femme et le livre*, «Il pubblico di Paolo Orano», I, 1, 1935, pp. 16-19.

Mallarmé C., *Comment Luigi Pirandello fut révélé au public parisien le 86 décembre 1922*, «Revue d'histoire du théâtre», II, 1, 1955, pp. 7-37.

Salvadori D., *Camille Mallarmé. La scrittura senza volto*, Firenze, Florence Art Edizioni, 2019.

Tellini G., *Natura e arte nella letteratura italiana. Tra giardini, orti e frutteti*, Firenze, Le Monnier Università, 2015.

Venturi G., *La letteratura e i giardini*, Firenze, Olschki, 1985.

Valbousquet N., *Latinité et antisémitisme latin au service du fascisme : culture et propagande chez Paolo Orano et Camille Mallarmé, entre France et Italie*, «Cahiers de la Méditerranée», 95, numéro spécial, 2017, pp. 191-208.