

“A Sienne Mistique je dédie ce songe moderne” *Le Ressac* di Camille Mallarmé*

Diego Salvadori

Università degli Studi di Firenze (<diego.salvadori@unifi.it>)

Abstract

This article aims to analyse the novel *Le Ressac* (1912) by Camille Mallarmé, focusing, at first, on the literary representation of Tuscany (especially, the Chianti countryside), and then paying attention to the role played by the artistic heritage of Florence and Siena. Moreover, we want to give a comprehensive biographical portrait of Camille Mallarmé, in order to assess her primacy in the cultural exchanges between Italy and France.

Keywords: *Camille Mallarmé, ecphrasis, Gender Studies, geocriticism, Le Ressac*

1. Quel nome tutta malia. Storia di una costellazione subordinante

Ci sono casi in cui l'oblio diviene un obbligo, quasi una condanna, e riportare alla memoria il vissuto di determinate personalità assume le parvenze di un atto illecito, proprio perché si entra in una zona d'ombra in cui è giocoforza avanzare in punta di piedi, stanti un'incertezza documentaria e i veti imposti dai risvolti tragici della Storia. È questa la sensazione che si

* Desidero ringraziare il Dott. Giampiero Buonomo, dell'Archivio Storico del Senato della Repubblica, per avere autorizzato la citazione di alcuni passaggi dagli Atti relativi alla nomina dei senatori del Regno (Fascicoli dei senatori, Paolo Orano); e il Dott. Giuseppe D'Errico, della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; la Dott.ssa Susan Scott, direttrice del Museo della Collegiata di San Gimignano, per avere acconsentito alla riproduzione dell'*Annunciazione* di Sebastiano Mainardi. Ringrazio lo staff della Biblioteca Umanistica dell'Università di Firenze, per la disponibilità e il supporto costante nel reperimento dei materiali. Ringrazio il Dott. Andrea Castrucci, che ha messo a mia disposizione le sue competenze di francesista. Un ringraziamento particolare va ai *referees*, per le preziose direzioni di metodo suggerite. Sono grato, infine, a Beatrice Tottosy e ad Arianna Antonielli per la disponibilità accordatami.

prova nell'introdurre un'autrice quale Camille Mallarmé, non fosse altro per quel cognome che la colloca in una genealogia di prim'ordine, in cui tuttavia le sue tracce vanno perdute, nonostante i lavori di eminenti studiosi, atti a valorizzarne il ruolo mediatore fra più culture¹. Abbiamo a che fare con una figura *a latere*, irriducibile a un'identità autonoma e sempre affiancata a un corrispettivo che la opacizza: pronipote di Stéphane Mallarmé²; sorella del senatore André; moglie di Paolo Orano; traduttrice di Luigi Pirandello; amica di Eleonora Duse³ e Gabriele D'Annunzio, di Paul Claudel⁴ e Romain Rolland (solo per citare alcune delle personalità con cui ebbe modo di entrare in contatto)⁵. In un processo storico di dissolvenza, ecco che si profila una costellazione subordinante, unita all'altra ragione per cui Camille Mallarmé si è ritrovata ai margini, ovverosia la sua esperienza di corrispondente, dal 1930 al 1940, per la testata antisemita *Je suis partout: le grand hebdomadaire de la vie mondiale*⁶. C'è allora un senso di disagio nel riportare alla luce una figura simile, per quanto l'intento sia quello di isolarne la voce e renderla udibile attraverso il lascito della scrittura.

1.1 Da enfant prodige alla Signora Orano

Camille Mallarmé nasce in Algeria nel 1886, figlia di Victor Eugène – avvocato della corte di Algeri – e Marie Mathilde Bippert, entrambi di origini alsaziane. Il fratello, André, di sedici anni più grande, sposterà nel 1902 la cugina Juliette Kampmann, per poi intraprendere la carriera politica a partire dal 1924, prima in Algeria e poi in Francia – durante i governi di André Tardieu, Gaston Doumergue e Pierre-Étienne Flandin – fino alla nomina di senatore sotto Philippe Pétain, avvenuta il 10 giugno 1940. Alla morte del padre, Camille si trasferisce con la madre a Parigi e qui si diploma nel 1903, presso il Lycée Fénelon. Nel 1909, all'età di ventitré anni, compie il suo primo

¹ Ci riferiamo alla tesi di dottorato di Jean-Louis Courtault Deslandes (1991), volta ad analizzare le testimonianze di Camille Mallarmé circa i suoi rapporti con la cultura italiana nel periodo 1914-1924. Il lavoro, che consta di sei volumi, non è mai stato pubblicato (e il presente contributo, che nella prima parte vuole fornire un breve profilo biografico, non vuole certo esaurirne la portata divulgativa).

² E l'omonimia non ha mancato di generare errori: è il caso del volume di Stéphane Mallarmé *Versi e prose*, pubblicato nel 1893 e poi tradotto da Filippo Tommaso Marinetti nel 1917 per l'Istituto Editoriale Italiano, ma erroneamente attribuito a Camille nel catalogo OPAC.

³ Si vedano, a tal proposito, i lavori di Biggi 2010 e Valentini 2009.

⁴ Per il legame con Paul Claudel e la sua ricezione italiana mediata da Camille Mallarmé, si rimanda alla *Conferenza su Paul Claudel*, tenuta da quest'ultima nel 1916 e poi pubblicata nello stesso anno. Per un inquadramento critico, viceversa, si vedano gli studi di Courtault Deslandes 1993.

⁵ Si pensi, per esempio, a Guillaume Apollinaire (cfr. Courtault Deslandes 1984).

⁶ Diretto da Pierre Gaxotte e con sede a Parigi, il giornale fu attivo fino al 1944 (pochi giorni prima dell'insurrezione di agosto).

viaggio in Italia (cfr. Menichelli 1962) e si stabilisce a Siena, dove avrà modo di conoscere Paolo Orano, all'epoca docente di filosofia nella scuola secondaria superiore e attivamente coinvolto nella vita culturale cittadina: oltre ad aver fatto parte del gruppo che, insieme a Luigi Pirandello, aveva animato la rivista *Ariel*⁷ – fondata dall'autore di Girgenti e Ugo Fleres, in collaborazione con Italo Carlo Falbo –, Orano aveva mediato la pubblicazione di alcuni sonetti di Federigo Tozzi sulla rivista di Lugano *Pagine Libere*, poi confluiti ne *La zampogna verde* del 1911 (Castellana 2008, 3).

È qui che Camille inizia a scrivere il suo primo romanzo, *Le Ressac* (1912), ambientato tra Siena e Firenze, senza contare che la nascente relazione con Orano – benché ancora sposato con Gina Fantacchiotti e padre di due figli – le consentirà di entrare in contatto con l'intelligenza culturale dell'epoca. La pubblicazione in Francia di *Le Ressac* frutta all'autrice il Prix Montyon dell'Académie Française, conferitole nel 1913, mentre il futuro marito ne curerà personalmente la traduzione italiana, pubblicata con sua prefazione nel 1914 per la Fratelli Treves, col titolo dantesco *Come fa l'onda... Romanzo senese*⁸. A conti fatti, Orano diviene anche il suo pigmalione, tanto da promuovere il romanzo ancor prima della sua uscita, come si evince dalla fitta corrispondenza con critici e scrittori. Si prenda, a titolo d'esempio, una lettera di Francesco Cucca ad Attilio Deffenu, datata 16 giugno 1913, ove si legge che “Orano mi scrive sempre lettere melanconiche e bellissime. A Ottobre uscirà presso i Treves *Le Ressac* di M^{lle} Camille Mallarmé tradotto da lui e con sua prefazione” (Cucca 2015, 304). Su *L'Almanacco Senese* del 1913, un articolo anonimo consacra invece Camille come “una innamorata di Siena”, rivelandoci altresì alcuni particolari sulla sua fisionomia eterea, a tratti diafana:

Siena intellettuale conosce ormai il romanzo parigino “Le rressac”, recentemente messo alla luce da Camille Mallarmé; diciamo Siena, ma possiamo dire l'Italia intiera, poiché la stampa tutta, dai fogli politici ai letterari quali il Marzocco, ed alle riviste [...] hanno scritto concordi di questo libro con entusiasmo come raramente si scrive di libri stranieri.

Le rressac, o il fiotto, secondo la traduzione che sta preparandoci Paolo Orano, ha pagine tali su Siena, quali mai furono scritte; sono impressioni, sono descrizioni, così squisitamente delicate, così psicologicamente studiate e sentite, in uno stile così smagliante, da rivelare, oltre la grande scrittrice, lo intenso amore di questa giovanissima per Siena mistica, a cui essa ha dedicato il suo sogno moderno.

L'Almanacco Senese, troppo in ritardo verrebbe oggi ad aggiungere la sua modesta voce all'unanime consentimento, ma esso si crede in dovere di presentare ai suoi lettori questa grande innamorata di Siena nostra, questa autrice, che insieme alla grande bellezza intellettuale, possiede tutto il fascino e tutte le grazie che tanto naturalmente, diremmo quasi a sua insaputa, emanano dalla fine e vaporosa figura di

⁷ Pubblicata dal 18 dicembre 1897 al 5 giugno 1898.

⁸ “Come fa l'onda là sovra Cariddi” (Dante, *Inf.* VII, v. 22).

bionda, dai suoi grandi occhi azzurri, dalla fisionomia dolce di fanciulla entusiasta. (Anonimo in Rossi 1913, 141)

Camille è tratteggiata come una personalità schiva e modesta, dimentica del cognome del porta ma soprattutto affascinata dall'Italia:

Camille Mallarmé nello scorso novembre fu in Siena, essa era reduce da Venezia, la incantevole, che produsse una grande impressione nel suo temperamento d'artista. "Quel pays que le votre!" – ci scriveva essa alla vigilia della sua partenza per Siena – "Posséder à la fois une pure dominicaine du XVI.ème siècle comme Siennne, et une voluptueuse courtisane du XVI.ème comme Vénise, - a notre époque de Yaukéé!...". Ed alla nostra richiesta di scrivere qualcosa per questo *Almanacco*, essa ci diceva di non potere scrivere nulla di più sincero su Siena, di quello che aveva scritto nel suo *Ressac* e ci ricordava una frase magnifica che riassumeva il suo pensiero: " - Pourquoi j'adore Siena? Parcequ'elle est grave, parcequ'elle est noble, parcequ'elle me parait seule dans la bruyante Europe, la Musicienne du Silence –

Camille Mallarmé è un insieme armonico di rare doti d'intelletto e di cuore. Essa, alla fine e squisita gentilezza dei modi, alla fanciullesca ingenuità di apprezzamento, alla delicatezza dei sentimenti, accoppia una modestia straordinaria.

Parlatele del suo *Ressac* e le sentirete dire candidamente che è stata in procinto di fare di esso un falò, prima di consegnarlo al suo editore; intrattenetevi con Lei sul giudizio concordemente favorevole della critica francese ed italiana, e le sentirete dire che ciò deve ascrivarsi ad una grande fortuna e non ad altro.

Le seduzioni del successo non hanno per nulla intaccato la sua anima di una limpidezza cristallina, ed il trionfo, come in tutti gl'intelletti forti ed equilibrati, non ha fatto che spronarla al lavoro ed infatti essa sta ora per lanciare un secondo romanzo di ambiente spagnolo "La casa secca" [...].

Alla grande innamorata di Siena, vada l'espressione della ricscente [*sic*] ammirazione dell'*Almanacco Senese* e di Siena, che si sente orgogliosa dell'intenso e consapevole affetto. (Ivi, 142)

Sulla stessa linea si pone il parere coevo di Giuseppe Lipparini sulle pagine de *Il Marzocco*, che tuttavia rinuncia al sensazionalismo da "caso letterario" in vece di un'analisi critica di stampo imagologico, giacché Mallarmé ha saputo infrangere gli stereotipi, in un romanzo che ha catturato l'essenza di Siena:

Io non amo troppo gli stranieri che parlano dell'Italia o che pongono le scene dei loro romanzi in una Italia che qualche volta non hanno mai veduta. Generalmente, noi siamo briganti, tenori, custodi dell'antichità: e serviamo di sfondo agli adulterii internazionali degli eroi. Per quanto noi siamo "Cosmopolis", non cessiamo di essere camerieri di un grande albergo che va dalla Brianza alle rovine di Agrigento.

Ma il romanzo senese che Camille Mallarmé intitola con una immagine marina *Le Ressac* (Parigi, Grasset) è una nobile, anzi una nobilissima eccezione. Il suo amore per l'Italia e per gli italiani è tale, che l'autrice giunge talora ad essere ingiusta verso la sua patria vera. Ella ha dimorato a lungo in Siena, e ne ha penetrata l'anima mistica e austera; così, ha potuto collocare nel giusto mezzo una storia d'amore che sarebbe

ingenua se non fosse così ricca e profonda di sentimento e di passione. D'altra parte, questo libro ha un valore artistico eccezionale; non per nulla il primo romanzo di questa giovinetta è stato il più schietto successo parigino dell'ultima primavera. C'è qui una scrittrice il cui solo difetto è il più proprio della gioventù: l'esuberanza; una scrittrice che ci dà ora un libro bellissimo e potrà un giorno darci un capolavoro. (Lipparini 1913, 2)

Un libro, *Le Ressac*, che secondo Lipparini muove le fila da un attento studio delle emozioni umane, come vuole la più grande tradizione naturalistica, senza contare l'abilità descrittiva:

Camille Mallarmé ha studiato questi turbamenti di fanciulla innamorata con una acutezza, con una sincerità e insieme con una serietà tali, che anche per questo solo il suo libro sarebbe degno di alta lode. Io non conosco nella letteratura femminile pagine più delicate e più calde di quelle in cui Mary Ann e Jacqueline de Ronceray, il più perfetto esemplare della falsa educazione che le famiglie francesi danno alle loro ragazze, si confessano l'una all'altra e mettono a nudo la loro passione e il loro dolore [...].

Ora, questa storia di promessi sposi che si lasciano e si riprendono sarebbe [...] ingenua se la sua semplicità non fosse sostenuta da un bel vigore di poesia. Abbiam già lodato l'esame acuto e coraggioso dell'amore nelle giovanette e delle ipocrisie e a cui le condanna la falsa educazione [...]. Abbiam già lodato la finezza della psicologia, e come per questa diventi un doloroso dramma di anime quella che altrimenti sarebbe stata una storia troppo comune; ma non abbiamo ancora notato abbastanza i pregi del paese e della descrizione [...]. Quanto a Siena, io non so quale dei nostri scrittori l'abbia descritta con maggior poesia e l'abbia vissuta con più profondo amore. Mary Ann si sente senese per sempre: neppure il fascino di Fiorenza la vince [...]. (*Ibidem*)

Da qui la patina iperletteraria del romanzo e, parimenti, un gusto classicista, quasi da scavo archeologico, che sotto certi aspetti relegano le ambientazioni di *Le Ressac* in un mondo iperuranico e ci consegnano un libro-museo. Conclude Lipparini:

Camille Mallarmé ha conosciuto un'Italia recente, ma pure diversa dall'odierna. Per quanto, parlando di Parigi, ella faccia dire alla sua eroina “n'importe quel coin d'Italie vaut cent fois mieux”, per quanto ella si sforzi sinceramente a trovar tutto bello e buono, tuttavia la nostra scrittrice conosce ed ama soprattutto l'Italia-museo e l'Italia-passato. I suoi personaggi italiani sono ricchi di poesia ma [...] sono più poetici che reali e, comunque, astratti dalle nostre necessità urgenti e presenti. Quando un gustoso tipo di italofobo li accusa a Mary Ann di lasciar morire di fame anche i loro parenti, essa risponde: “Ils sont si pauvres!”.

Ecco un pregiudizio da cui neppure una italofila come la Mallarmé si è potuta liberare. Ma noi non possiamo rimproverare questo errore a uno straniero se noi stessi, prima della guerra, ignoravamo noi stessi: se molti di noi credevano, ahimè, che gli italiani fossero poveri straccioni dimenticati in un palazzo antico a far custodi. No, veramente, Camille Mallarmé non può essere rimproverata. Noi dobbiamo, all'incontro, ringraziarla del suo fervente amore. (*Ibidem*)

Certo, con i fervori nazionalistici in ascesa, “è anche un motivo d’orgoglio per noi, che questa scrittrice [...] abbia cominciato con un libro italiano” (*ibidem*), ma i consensi, anche a pubblicazione avvenuta, non tarderanno ad arrivare: da Giovanni Verga (poi studiato da Camille critica letteraria) a Lucio D’Ambra, che nelle sue *Cronache di libri* elogiava la traduzione italiana del libro:

Né posso far di più che citare la traduzione italiana di *Come fu l’onda*, romanzo senese di Camilla Mallarmé, romanzo che in francese si chiama *Le Ressac*, che è appassionato e tenero, scritto con infinita grazia, animato da una sua delicata e deliziosa anima italiana, e toscana, senese addirittura, romanzo che in Francia conferì d’un tratto la reputazione ad una scrittrice nuovissima e giovanissima. Paolo Orano ha premesso a questo romanzo della Mallarmé una prefazione degna di lui, in cui l’ingegno e l’opera della scrittrice sono con molta diligenza approfonditi. (D’Ambra 1914, 300)

Per quanto il merito sembri andare tutto ad Orano, è comunque grazie a lui che Camille avrà modo di essere introdotta e letteralmente sdoganata nell’ambiente culturale e mondano di allora: il 6 gennaio 1915, tiene al Teatro Argentina di Roma una conferenza sulla letteratura per l’infanzia, al cospetto di nobildonne quali Gabriella Spalletti, Alice Borghese e Giovannella Caetani. Un resoconto dell’evento uscirà poi in un numero de *L’eloquenza. Antologia critica-cronaca* dello stesso anno, dov’è nuovamente il nome – o, sarebbe meglio dire, il cognome – ad alimentare la popolarità dell’autrice:

L’abbiamo detto: era il nome, quel nome tutto malia. Ma subito furono le qualità della dictrice e dell’artista che s’impadronirono dell’uditorio magnifico e folto. Semplicità e finezza. Di questo è costituita un’oratoria che non conoscevamo, di cui non avevamo idea, una vibrazione di sincerità calma ed affettuosa, di gravità, una lucida commozione che incornicia quadri d’un’analisi minuta di cui ogni tratto resta impresso nella mente del cuore di chi ascolta.

Parlava così alla buona – una *causerie*, non è vero? non *une conférence* – di favole e leggende infantili per raccogliere denaro destinato ai bambini belgi. Parlava di ciò perché tutto quel che si riferisce ai bambini che sognano leggendo e che ascoltano favole è ciò che ella meglio sa. Da anni la giovinetta s’è consacrata a preparare un libro per bambini e il libro è non lontano ad apparire come la più lanciata novità del genere italiano. Ancora una volta è all’Italia che la calma e luminosa creatura dà il frutto del suo pensiero e del suo cuore. Parlando così alla buona di leggende, Camille Mallarmé è andata un po’ in giro per tutti i paesi del mondo e per tutte le epoche, e non s’è fermata, indovinate un po’, che quando ha incontrato i drammatici monelli del «Cuore» e l’immortale burattino Pinocchio. (Miranda 1915, 180-181)

La *causerie* – da Mallarmé riproposta il 7 aprile 1915 al Lyceum Club – anticipa uno dei suoi lavori meglio riusciti, ovvero *La leggenda d’oro di Mollichina* (1915), con cui approda alla letteratura per l’infanzia. Uscito per Rocco Carabba con le pregevoli illustrazioni di Duilio Cambellotti⁹, e ricordato

⁹ Il libro è accompagnato da xilografie in bianco e nero più nove illustrazioni a colori.

da Cristina Campo in una pagina dei suoi *Imperdonabili*¹⁰, il libro si struttura come un susseguirsi di “contro-mondi”, dove la storia di Mollichina si fa pretesto per un dialogo intertestuale, al fine di riscrivere in chiave eccentrica un’intera tradizione (dai Fratelli Grimm a Rudyard Kipling, da Lewis Carroll a Carlo Collodi). Ma l’opera – oggi divenuta un cimelio da collezione – non incontra il favore del pubblico, anche a causa dello scoppio del primo conflitto mondiale, il che porterà l’autrice a pubblicarne la versione in francese solo otto anni dopo, nel 1923 (accompagnata stavolta dai disegni di Costance de Breton).

Nel 1916, Mallarmé torna alla letteratura per adulti con il romanzo “spagnolo” *La casa seca* – presente, con dedica, nella biblioteca romana di Luigi Pirandello¹¹ – poi tradotto da Orano nel 1921¹². L’autrice, in quest’opera, insiste ancora sulla corda di quell’esotismo che, seppur in maniera larvata, era già ravvisabile tra le pagine di *Le Ressac*, tanto da suscitare l’apprezzamento di Maurice Maeterlinck. E la ricezione italiana, anche stavolta, è favorevole, come si evince da una recensione del 1921:

¹⁰ “Vi è una fiaba, e neppure una fiaba antica, nella quale il viaggio è oltremondano: una bambina parte alla ricerca della madre morta. Al di là di foreste e di oceani, di città labirintiche e di monti fragorosi, attraversata da un capo all’altro la cadaverica pianura della luna, viene indicato alla bambina il giardino del paradiso. È il primo luogo amabile che ella incontra. Ma di lì a poco le altissime querce, le purpuree foglie turbinose, le appaiono familiari: è la foresta vicino alla sua casa, là dove aveva scelto di perdersi all’inizio del pellegrinaggio. Ed è senza meraviglia che poco dopo vede sua madre: seduta in un piccolo speco, una grotta, vicino alla sorgente cara ai suoi primi giochi” (Campo 1988 [1987], 17).

¹¹ Nella biblioteca di Pirandello, è presente la versione francese con dedica: “A Luigi Pirandello avec mon admiration. Roma, 13 avril 1922” (Saponaro, Torsello 2015, 15).

¹² Sempre al 1917 risale questo breve profilo critico di Orano: “Camille Mallarmé, la più giovane delle scrittrici francesi e la più gloriosa della nuova generazione, vuol fare per mio mezzo questo dono prezioso al Carroccio di cui segue con ammirazione l’ascendere magnifico. Del medesimo sangue di Stéphane Mallarmé, maestro d’ogni artefice della penna in Francia, ella ebbe sin dal suo primo affermarsi la corona dell’Accademia francese e precisamente per quel romanzo senese. *Le Ressac* – nella traduzione italiana *Come fa l’onda* che è divenuto universalmente celebre. Sicché fu per un libro nato a Siena, nel cuore d’Italia, per un frutto generato dall’innesto della finezza francese con l’intensità italiana, che Camille Mallarmé entrava tra i *couronnés de l’Académie*. Da quel giorno Camille Mallarmé ha fatto dell’Italia la sua patria d’adozione, luminosamente convinta che il miglior modo di servire la Francia – che ella adora come può farlo un cttore [*sic*] alsaziano – è quello di far conoscere l’Italia ai francesi e dare agl’italiani dalle molte vite e dallo stupefacente destino nuovo lo spettacolo d’un’attività presente e continua nella loro terra. Camille Mallarmé è oggi, insomma, con la parola e con la penna, la tessitrice della trama d’amore e di sapienza fra i due paesi. Esempio primo che resterà unico per lungo tempo è il libro scritto per bambini, edito da Rocco Carabba e illustrato da Duilio Cambellotti – un’edizione prodigiosa – quella *Leggenda d’oro di Mollichina* che ha suscitato un entusiastico coro di lodi in tutta la stampa italiana, così che il Carabba si appresta adesso a darne un’edizione popolarissima. Mirabile è l’esempio d’ardore e di fede che ci dà Camille Mallarmé, consacrando la sua radiosa giovinezza alla causa dell’alleanza italo-francese, pur senza interrompere l’attività di scrittrice e l’ascensione sul cammino della gloria di cui è un alto grado conquistato il romanzo testé uscito dal Calmann-Lévy: *Casa Leca* [*sic*], semplice e possente istoria spagnuola, modellazione d’un’anima dolorosa e impetuosa” (Orano 1917, 511).

Affermatasi giovanissima nella letteratura, la Mallarmé conferma, con piena maturità, doti singolari che veramente giustificano l'elogio di Maeterlinck: "uno dei migliori libri scritti da una donna". Caratteri scolpiti con arte forte e semplice; psicologia elaborata senza ostentazioni filosofiche; molta sostanza, pochi fronzoli, profonda delicatezza nell'indagine psicologica del cuore femminile. Infine, cosa rara e notevole nell'epoca nostra: un libro *umano*, un libro che non ricorre ai sentimenti, alle sensazioni artificiali create da una sedicente e raffinata civiltà: il male e il bene riprodotti nella rude e sana realtà [...] dei grandi libri della buona tradizione. (Lauro 1921, 279)

Ma non mancheranno scritti politicamente impegnati, come il *pamphlet* interventista *Donne! Date ali alla vittoria!* del 19 aprile 1918¹³, con cui Camille invitava le donne della penisola a riunirsi nelle piazze, al fine di raccogliere fondi per l'acquisto dei velivoli; e, sempre allo stesso periodo, è ascrivibile la preparazione di un'altra conferenza, di cui abbiamo notizia grazie a una lettera di Eleonora Duse (da Camille conosciuta per la prima volta il 7 aprile del 1915) ad Antonietta Pisa: "Vedo, qualche volta, Madame Mallarmé – Elle travaille à sa conférence, 'La vermine de la guerre'" (Setti 1972, 139)¹⁴. *La vermine de la guerre* rivela non solo la tempra antiteutonica di Camille Mallarmé, la cui famiglia di origini alsaziane era emigrata in Algeria poco prima dello scoppio della Guerra franco-prussiana; ma soprattutto è indicativo della sua anima interventista, inevitabilmente influenzata da figure quali Marinetti e D'Annunzio, quest'ultimo conosciuto a Roma durante il "radioso maggio" (1915).

Nel 1920, Paolo Orano – rimasto vedovo della prima moglie e direttore dell'Istituto Italiano di alta cultura a Parigi – sposa Camille, ormai donna-ponte per la diffusione della cultura italiana in Francia¹⁵: si pensi alla rubrica "Lettres italiennes", da lei tenuta sulla rivista *Les Écrits Nouveaux* (Frabetti 1999, 375); cui si affiancheranno collaborazioni ad altre testate, stavolta decisamente più estremiste, come *La fionda* (giornale studentesco fondato e diretto a Brescia da Andrea Trebeschi a partire dal 15 giugno del 1918¹⁶).

¹³ A gennaio dello stesso anno era stato pubblicato il *pamphlet* dal titolo *L'Apocalissi dell'Aquila* (1918b): Mallarmé attinge all'episodio giovanee, pur tuttavia vissuto in prima persona dall'Io scrivente: "Sicilia, fulva principessa dagli occhi cerulei, ti rivedo nell'ardenza dei primi giorni del giugno silenziosa sotto il bacio d'oro che discendeva dal cielo. I tuoi monti rivedo, ignudi come giganti africani, i tuoi carri decorati così gai nella nube di polvere, e la tua città in fiore, Palermo l'ospitale (... e tu, raccoglimento, splendore, biondo miracolo di Monreale). Il mio sogno vi evoca in un incantesimo. Ma rivedo soprattutto, o Lontana, quell'aquila solitaria che si librava senza tregua al di sopra dalle vostre teste durante le lunghe ore di viaggio fra gli olivi del mare; quell'aquila fantasticamente nera, spiegata come un emblema su di noi nella chiarezza felice e i cui gridi pareva spalancassero i cieli" (Mallarmé 1918b, 1).

¹⁴ Come rilevato da Dora Setti, curatrice del carteggio inedito tra Eleonora Duse e Antonietta Pisa, Camille "stava in quei giorni documentandosi su uno studio [...] e raccoglieva le simpatie della Duse per la polemica antiteutonica contenuta nello studio" (1972, 139).

¹⁵ Ma, già nel 1919, Camille e Paolo Orano riceveranno, nella loro residenza nei pressi di Nizza, Eleonora Duse di ritorno da una permanenza di sette settimane a Cambridge (ivi, 182).

¹⁶ Le pubblicazioni della rivista cessarono il 13 gennaio 1926.

Il 1922 è, in un certo qual modo, l'anno che consacra Camille Mallarmé quale promotrice dell'opera di Luigi Pirandello nella cultura d'oltralpe¹⁷. D'altronde, come già altre voci hanno avuto modo di rilevare, la storia di Pirandello in Francia comincia con la rappresentazione de *La Volupté de l'honneur*, di cui Charles Dullin curò l'allestimento al Théâtre de l'Atelier, il 20 dicembre 1922. Prima di allora, Pirandello era quasi uno sconosciuto: *Il fu Mattia Pascal* (1904) non aveva suscitato grandi clamori, tanto che il suo nome iniziò a farsi strada a Parigi solo grazie alla traduzione di alcune novelle di parte di Benjamin Cremieux (Dort 1967, 53). Incoraggiato da Alexandre Arnoux – che era rimasto piacevolmente colpito da uno studio critico di Camille su Giovanni Verga (1922) – Charles Dullin si era messo sulle tracce della scrittrice¹⁸, nel tentativo di farle tradurre una *pièce* dell'autore dei *Malavoglia*, ma ella lo convinse a rappresentare *Il piacere dell'onestà* (1917), stante anche la forte amicizia con Pirandello (all'epoca, lei e Orano erano assidui frequentatori della sua casa romana¹⁹).

La scrittrice ricorda così quell'incontro con l'autore di Girgenti:

Pirandello rassemblait de manière étonnante à Stéphane Mallarmé, plus précisément à la si vivante photographie que Nadar nous a laissée de Stéphane Mallarmé. Visage ovale aux traits réguliers, yeux perspicaces, souriants, attentifs ; - jusqu'à cette barbiche taillée en pointe... [...] - Vraiment ? Répondit l'écrivain, surpris. Vous me faites un rare compliment. J'admire Mallarmé comme homme, et je l'admire comme artiste. Mais surtout je lui garde une reconnaissance telle... que je ne saurais presque comment l'exprimer. - L'avez-vous si bien connu ? Moi, j'étais trop petite, je ne l'ai jamais vu, me hâtaï-je d'avertir. - Je parlais de gratitude *intellectuelle* [...]. (Mallarmé 1955, 9-10)

Pirandello somigliava in maniera impressionante a Stéphane Mallarmé, più precisamente a quella fotografia così vivida realizzata da Nadar. Viso ovale dai tratti regolari, sguardo intelligente, attento, sorridente; - fino a questa barbetta tagliata a punta... - Davvero? Mi rispose lui sorpreso. Mi fate un gran complimento. Ammiro Mallarmé come uomo e come artista. Ma soprattutto guardo a lui con una riconoscenza talmente grande che non sarei capace di esprimerla. - L'avete conosciuto? Io ero troppo piccola e non ho mai avuto modo di vederlo, mi affrettai ad aggiungere. - Mi riferivo a una *gratitudine intellettuale* [...].²¹

¹⁷ Per la ricezione francese di Pirandello e la funzione mediatrice di Camille Mallarmé si veda l'illuminante lavoro di Anna Frabetti (1999).

¹⁸ Come si evince da una lettera di Dullin del 20 luglio 1922, indirizzata a Camille: “J'ai lu avec beaucoup d'intérêt votre étude sur « Giovanni Verga ». Dans cette étude, vous faites allusion à son « Théâtre ». Si ce théâtre est de même qualité que ses autres ouvrages, ne serait-il pas intéressant à faire connaître en France où l'on ignore tout de lui ?” (in Mallarmé 1955, 13; “Ho letto con molto interesse il vostro studio su Giovanni Verga, in cui fate riferimento anche alla sua produzione teatrale; e nel caso in cui essa eguagli, a livello di qualità, le altre sue opere, non sarebbe interessante farla conoscere anche in Francia, in cui se ne sa poco o nulla?”).

¹⁹ Il primo incontro tra Camille e Pirandello risale agli inizi di maggio del 1922 (lei risiedeva con Orano all'ultimo piano di Palazzo Altieri, Mallarmé 1955, 7).

Il processo traduttivo – poi documentato dal fitto carteggio con Pirandello, reso pubblico negli anni Cinquanta (Mallarmé 1955) – si conclude il 22 settembre del 1922 (Baridon 1967, 102) e Camille si trasferirà a Parigi per assistere ogni giorno alle prove della commedia. Certo, all'inizio la critica fu un po' riservata, ma il successo di pubblico fu così grande che *La Volupté de l'honneur* restò in cartellone per tutto il resto della stagione (Dort 1967, 53).

In un continuo pendolarismo tra Francia e Italia – senza contare i viaggi in Africa del Nord, Danimarca, Inghilterra e Tunisia – Camille prosegue la sua attività di articolista, pubblicando su testate quali *La Diana* (1926) o *La Nuova Antologia* (1928). A partire dal 1924, Benito Mussolini nomina Orano redattore del *Popolo d'Italia*, poi destinato a ospitare anche la firma della moglie. Nello stesso anno, Camille pubblica il suo ultimo romanzo, stavolta orfano di traduzione: *Lamour sans visage*, iniziato nel 1919 in Provenza e ultimato quattro anni dopo a Siena. È un periodo, questo, caratterizzato dall'ascesa sociopolitica di Orano, dapprima docente di Storia del Giornalismo presso la facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Perugia e poi preside di facoltà nel 1928. Camille continua a scrivere: nel 1929 approda alla critica d'arte con *L'ultima tragedia di Michelangelo*²⁰, ma si ha la netta sensazione che l'indole creativa sia stata fagocitata dalla politica del regime, di cui la coppia Mallarmé-Orano è divenuta in un certo qual modo fiore all'occhiello (nel 1925 erano state emanate le Leggi Fascistissime). Da interventista, abbraccia l'orientamento antisemita di Orano (cfr. Battini 2010, 184) e diventa collaboratrice dall'Italia per la testata *Je suis partout: le grand hebdomadaire de la vie mondiale*²¹, ma non manca di pubblicare, a partire dal 1935, sulla rivista *Il pubblico*, fondata dal marito in quello stesso anno e poi fermatasi al quinto numero. Frequenti saranno le collaborazioni con i quotidiani nazionali: si pensi, ad esempio, allo splendido ricordo di Eleonora Duse, dal titolo "La creatrice", apparso il 26 aprile 1934 sulle pagine del *Messaggero* e di cui citiamo alcuni passaggi:

S'è dunque compiuto un decennio dall'annuncio brutale che, in quattro parole, riempì il mondo di lutto: *Eleonora Duse è morta*.

L'amica più cara, l'insostituibile, quella che dava luce, arte, febbre di devozione alla vita, era scomparsa e senza che la si sapesse soltanto ammalata – lontana, silenziosa, come già esiliata fra gli astri.

²⁰ Già nel 1926, Camille aveva pubblicato su *Emporium* un profilo critico di Armand Point, pittore simbolista francese, anch'egli nato in Algeria come la scrittrice (Mallarmé 1926b).

²¹ Circa l'antisemitismo francese, un rimando obbligato va alla figura del giornalista e scrittore Charles Maurras, direttore del movimento Action Française e fondatore del quotidiano omonimo *L'Action française. Organe du nationalisme intégral*, attivo dal 1908 al 1944. Dopo aver aderito al nazionalismo integralista, Maurras aveva visto nel fascismo e nel nazismo l'incarnazione della "sua statolatria ed il suo disprezzo per l'individuo" (Gianni 1953, 312), auspicando una situazione politica analoga anche per la Francia (Petain era "l'inviato di Dio, che avrebbe restaurato finalmente il Re di Francia", *ibidem*). Dopo aver aderito al governo di Vichy, Maurras venne incarcerato al momento della Liberazione e condannato all'ergastolo.

Più di un cuore fedele, allora, piombò disperatamente nel buio. Durante anni ed anni, non m'è riuscito di parlare della grande Ombra. Un editore francese che conosceva la nostra intimità mi costrinse a firmare un contratto, per una biografia, un libro di ricordi, una raccolta di lettere, quello che avrei voluto... Il contratto è decaduto, non ho tracciato una riga [...].

Credo che tutti i veri amici della Duse abbiano provato su per giù questa paralisi. L'affetto per lei era religioso; se, da viva, chi le voleva bene non usciva mai dalla riservatezza necessaria alla sua stima, dopo la scomparsa tale rispetto è raddoppiato, perché nessuno di noi ha voluto ammettere, nel proprio segreto, d'averla perduta.

Ma eccoci all'anniversario decennale, e si pensa: - Avrebbe adesso settantacinque anni... e le pesava tanto vivere, già, a sessanta. Dunque sarebbe giunta alla vecchiaia, dopo un interminabile calvario?

Per la prima volta un soffio di rassegnazione addolcisce l'aspra pena [...].

La Duse era tutt'anima. Nell'esistenza quotidiana i fatti, la gente, diventavano semplici riflessi della sua sensibilità. Giudicare un'apparente bizzarria della Duse con logica normale sarebbe sbagliare a colpo sicuro; basterebbe invece conoscere il sentimento che dettava questa bizzarria per capirla e rimanerne persuasi; giacché i motivi della sua condotta erano sempre d'una lealtà commovente [...].

Un'anima, dicevo. Un'anima piena di fluido misterioso che agiva da raddomante sulle anime. La Duse possedeva veramente un magnetismo speciale per scoprire in ogni spirito la sorgente segreta e radiosa. Con la sua ansia di rinnovamento, cercava per tutto, sempre, questi valori nascosti; e non esitava – uscendo dalla sua solitudine inatingibile – a bussare alle porte sconosciute, in qualsiasi paese, a superare difficoltà di lingue, d'ambiente, d'età, pur di arrivare ad una persona che l'interessasse. Subì qualche delusione; ma in generale l'intuito la serviva in modo stupendo. E allora la sua forza occulta s'impossessava dell'anima nuova, le comunicava la sua febbre, per alzarla presto alle cime vertiginose dell'amore e dell'ispirazione. Nessun artista, soprattutto, ha potuto sfuggire incontrando Eleonora Duse, a questo scombusolamento interiore. La sua voce trascinava ad un bisogno d'assoluto, finora insospettato, che diventava tutt'a un tratto l'unica metà indispensabile; in ognuno ella suscitava l'intolleranza del mediocre, l'ossessione della scelta, la voglia angosciosa di produrre, e di superarsi, insomma tutte le negazioni della pigrizia mentale [...].

E v'erano le sue conversazioni. Nella mia memoria, rimangono come altrettante finestre spalancate su orizzonti favolosi, d'una limpidezza, d'una profondità, d'una ampiezza senza confini. (Mallarmé 1934, 3)

Una parentesi, questa, che abbiamo voluto aprire prima di guardare alla militanza di Camille tra le file di *Je suis partout*, poi divenuta oggetto di vari studi, tra cui segnaliamo quelli di Marie Dioudonnat (1987), Valeria Galimi (2000) e il recente contributo di Nina Valbousquet (2017), volto proprio ad analizzare l'antisemitismo “latino” asservito al fascismo della coppia Mallarmé-Orano. I titoli degli articoli firmati dalla scrittrice, d'altronde, lasciano ben poco spazio all'immaginazione e oscillano tra l'esaltazione di personalità ausonie (“Quand le prince-poète sert son pays. Le véritable D'Annunzio”, 15 octobre 1937) a riflessioni dai toni decisamente filonazisti (“La question juive en Italie”, 12 août 1938, 4), segno che Camille ha fatto proprie le ideologie

del marito, eletto senatore nel 1937 e autore, nello stesso anno, de *Gli ebrei in Italia* (1937), che avrebbe poi suggellato la promulgazione delle Leggi razziali (avvenuta il 3 agosto dell'anno successivo).

1.2 Verso l'esilio

A partire dagli anni Quaranta, i coniugi Orano si trasferiscono a Firenze, in un villino al numero 8 di Via Bezzacca, a pochi passi da Via Bolognese. Il 25 settembre del 1944, neanche un mese dopo lo sbarco degli alleati a Parigi, la loro dimora fiorentina viene distrutta dai bombardamenti, il che spingerà Camille e il marito a trasferirsi nei pressi di Via S. Leonardo. Ormai destituito dall'incarico di preside della facoltà, Orano viene incarcerato il 26 agosto presso il campo di Padula, assieme agli altri ex gerarchi in attesa di giudizio. Gli ultimi mesi fiorentini saranno rievocati da Camille in un brevissimo "pro-memoria" redatto a macchina, ora incluso nel fascicolo "Paolo Orano" dell'Archivio Storico del Senato della Repubblica. E della giovane scrittrice, un tempo salutata a gloria per il suo "romanzo senese", non sembra esservi più alcuna traccia. È la signora Orano, adesso, a parlare:

Questo pro-memoria [*sic*] di mio marito, destinato alle autorità legali d'Italia che noi aspettavamo con tant'ansia, fu scritto nel mese di maggio 1944.

Vi furono poi le lunghe peripezie dell'avanzata alleata, gli ultimi giorni, duri e pericolosi per noi dell'occupazione tedesca, la tragica notte del 3 al 4 agosto in cui saltarono i ponti di Firenze; e finalmente, il 4 agosto, scorgemmo sulla Costa San Giorgio i primi soldati britannici.

Per più giorni abbiamo goduto con sollievo di questa loro presenza sulla riva sinistra dell'Arno dove eravamo confinati. Mio marito passeggiava con me dappertutto, parlando amichevolmente con ufficiali e soldati del Sud-Africa.

Venerdì 11 Agosto, un militare del I.C.U. venne nella villa dove siamo sfollati, 31 via S. Leonardo, e chiese molto cortesemente a Paolo Orano di seguirlo, giacché il suo capitano desiderava interrogarlo. Mio marito partì subito, serenamente, così sicuro di tornare poco dopo che non prese nemmeno un copricapo. Egli non aveva davvero nessun motivo di nascondersi.

Orano non ha fatto parte delle gerarchie attive del Fascismo. Egli era professore, deputato, personalità assai conosciuta, oratore e scrittore ben prima della marcia su Roma. Sotto il regime fascista, non fece che continuare la sua attività normale, con una semplicità di vita familiare totale. (Mallarmé 1944, 22)

Orano muore il 7 aprile del 1945 all'ospedale di Nocera Inferiore, per delle complicazioni insorte a seguito di una peritonite. Dopo la pubblicazione di *Un pensatore geniale: Paolo Orano* (1948), Camille decide di rimanere a Firenze, in quella città che la protagonista di *Le Ressac* (avremmo poi modo di constatarlo) non era riuscita ad apprezzare. Lavora come traduttrice, dall'italiano al francese, di alcuni volumi di Jolanda de Blasi (1949) e Piero Sanpaolesi

(1950), ma i contatti col mondo esterno restano sporadici, forse per la paura d'infrangere i ricordi di un passato ormai troppo remoto. Ed è adesso che Camille inizia a stendere le sue memorie, guardando agli anni d'oro trascorsi assieme a Pirandello, alla Duse e a D'Annunzio. Negli ultimi anni della sua vita intrattiene un'amicizia epistolare con la francesista Grazia Maccone, di cui rimangono 11 lettere (relative all'arco di tempo che va dal 6 novembre 1959 al 29 febbraio 1960), oggi conservate presso il “Fondo Nuove Accessioni” della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Manetti 2007, 106).

Camille Mallarmé si spegne a Firenze il 3 marzo 1960, a 74 anni: un addio silenzioso e in punta di piedi, in cui traspare il senso di colpevolezza di chi ha preso parte a uno dei momenti più atroci della Storia. Ed è sempre Grazia Maccone a ricordarla, con un bell'articolo uscito su *Culture Française* di quello stesso anno, poco prima che anche lei se ne andasse, a pochi mesi di distanza dalla sua cara amica. Le sue parole ci sembrano eloquenti per chiudere la prima parte del nostro saggio:

Alcune creature son come le magnolie: lasciano lungamente il profumo della loro esistenza anche quanto non bevono più il sole e la luce del cielo.

Camille Mallarmé, ch'io non conobbi se non sul letto di morte, era una di queste straordinarie creature.

L'origine della nostra amicizia fu ben singolare e altrettanto singolare ne fu l'epilogo.

Cercavo con accanimento di procurarmi l'autografo di una lettera di Romain Rolland da preporre al suo “Jean Christophe” di cui curavo un'edizione compendiate per uso scolastico, e il caso mi metteva sulle tracce di C.M che sola era in grado di fornirmelo. Questa mia febbre dell'autografo, comunicatasi a lei che dopo affannose ricerche lo trovò fra le sue carte e me l'inviò il 23 novembre 1959, fu il rigo musicale su cui fu segnato l'accordo della nostra improvvisa amicizia. La mia richiesta [...] riaccendeva in lei l'ardore operoso dei verdi anni, l'entusiasmo agonistico delle prime prove [...].

Fu quest'improvviso contatto delle nostre anime che mi permise di aspirare al profumo della sua vita segreta, che si palesava dopo lunghi anni di solitudine e di dolore, vissuti sdegnosamente entro se stessa, in ascolto delle risonanze di un passato che il volubile alternarsi delle umane sorti aveva senza pietà stroncato [...].

“Ci si intende più liberamente – mi scriveva – con gli esseri che hanno sopportato le stesse prove” dandomi così il recondito motivo ideale che avvicina le anime fra loro. (Maccone 1960, 313-314)

Più avanti, Maccone fa riferimento anche al *journal intime* steso da Mallarmé durante gli anni del suo esilio fiorentino e all'epoca prossimo alla pubblicazione²², di cui la studiosa sarebbe entrata in possesso (e poi giunto nelle mani di Jean-Louis Courtault Deslandes²³):

²² Così si legge nella nota introduttiva a Mallarmé 1955, 7.

²³ Come confermato da Cara 1984, 18.

Ella, spinta da un impulso arcano, certo pregno di chiaroveggenza per la sua prossima fine, concepì l'idea di affidarmi quanto di più prezioso e intimo fosse sgorgato dalla sua anima durante i suoi lunghi anni di volontario esilio, il suo "Diario" [...]. Un tesoro inedito, di un migliaio di pagine! Con queste parole me ne dava annuncio in attesa del nostro incontro che doveva aver luogo alla fine di aprile di quest'anno 1960: "Notre rencontre pourra sauver beaucoup de choses belles qui ne doivent pas être perdues pour l'Italie!" [...].

Ella aveva amato di un puro amore di elezione l'Italia e le aveva dedicato per trentatré anni la forza del suo ingegno, l'effusione del suo cuore, ma n'era stata ricambiata dal disamore più agghiacciante. Quella sua ferita ora sanguinava in me e la mia anima era protesa a lenire lo spasimo... Ella stava per consegnarmi la fiaccola accesa, ma la morte doveva capovolgere la rossa corolla! [...].

I tempi stringono; il 20 febbraio condensa in un supremo appello le ansie e i timori generosi del suo spirito mai fermo: "Grazia, vous êtes la seule que j'avertisse. L'accident était tellement imprévu!". Accorsi... ma, ahimè, le mie violette che dovevano accenderle un sorriso di primavera nelle pupille, caddero sul suo guanciale di morte!

Candida, addio! Così amavi firmarti nelle lettere a me, col nome della protagonista della tua "Casa secca". Il candore fu il vero colore della tua anima e mai ne compresi l'arcano significato come in quell'istante del nostro primo e ultimo incontro! (Ivi, 314-315)

Un ricordo non abbisogna di essere commentato. Ma resta la sensazione che Camille Mallarmé abbia vissuto e consumato esistenze molteplici, forse tra loro contraddittorie e alquanto discutibili, ma sempre e comunque scaturite da un'origine sola: la Letteratura.

2. *Le Ressac, dove tutto comincia*

L'opera prima di Camille Mallarmé vede la luce in un contesto culturale caratterizzato da un clima di forte rottura con la tradizione, a cominciare dalle avanguardie storiche e, nella fattispecie, l'esperienza futurista che proprio in Francia trovò il suo centro d'irradiazione, con la pubblicazione del "Manifeste du Futurisme", avvenuta nel 1909 su *Le Figaro* per mano di Filippo Tommaso Marinetti. Eppure, *Le Ressac* volta le spalle all'oltranzismo marinettiano, rifugge le nuove forme del linguaggio e porta avanti una resistenza in sordina che mira a preservare un lirismo impressionistico a tratti superato: epitome di quel passatismo da cui la temperie primonovecentesca cercava di prendere le distanze. Proprio perché libro d'esordio, *Le Ressac* si candida a implicita dichiarazione di poetica e, soprattutto, diventa resoconto quasi memorialistico del primo contatto tra Camille Mallarmé e la città di Siena. E per quanto i meccanismi della finzione assicurino la tenuta del patto romanzesco, è impossibile prescindere da un autobiografismo implicito ma oltremodo marcato, non fosse altro per il ruolo preponderante assunto dalla città del Palio e di Santa Caterina: dedicatoria del libro ("A Siena mistica dedico questo sogno moderno"²⁴) e ispiratrice

²⁴ Trad. it. di Orano 1914, 1. Orig. Mallarmé 1912, frontespizio: "A Sienne Mistique je dédie ce songe moderne".

dello stesso, giacché Mallarmé terminerà qui la prima stesura del romanzo nel giugno del 1910, in vista della revisione finale, che avrà luogo a Parigi più di un anno dopo (luglio 1911)²⁵. La città, dunque, quale elemento strutturante, la cui ridondanza tematica – ovvero sia la storia artistica, il paesaggio e la conformazione architettonica – assicura la narratività stessa del libro: un libro ch'è manifestazione dell'innamoramento di Camille per la patria di Duccio, come si evince dal largo impiego della tecnica descrittiva che si risolve in una “narrazione amplificata” (Pellini 1998, 10), opposta dunque a una diegesi di tipo “fattuale, spoglia e breve” (*ibidem*).

A livello di *plot*, *Le Ressac* può essere definito come la storia di una fuga continua nelle terre di Siena e della Valdelsa, poi destinata a interrompersi in modo brusco con un ritorno alla situazione iniziale. Mary-Ann Fielding – una giovane pittrice di padre inglese e di madre indù – fugge da Parigi e trova dimora a Siena dopo che il promesso sposo, Dominique Pregmont, ha avuto un ripensamento circa il loro matrimonio, in quanto non disposto ad accettare lo stile di vita emancipato della futura moglie: il romanzo dovrebbe allora configurarsi come la storia di un *empowerment* femminile, dove la fuga della protagonista, connessa alla sua identità “meticcias”, andrebbe a sfociare in una sua presa di consapevolezza. Eppure, dopo essere stata raggiunta a Siena da Dominique, Mary-Ann accetta il proprio destino, nonostante l'ottusità conclamata dell'altro, infastidito dalle donne che pensano troppo²⁶. *Le Ressac* è allora un romanzo di formazione “alla rovescia”, e la mancata realizzazione del personaggio femminile è forse riconducibile all'influenza che, da subito, Orano iniziò a esercitare sulla giovane Camille. Ecco perché è possibile ipotizzare, almeno negli intenti iniziali dell'autrice, un epilogo assai differente, ravvisabile nel dislivello quantitativo tra le prime due parti e quella finale del libro, che tende a chiudere in maniera affannosa (per certi aspetti, sbrigativa) le fila del racconto. Ma un'altra chiave interpretativa viene in nostro aiuto, e si tratta di una citazione dall'*Inferno* dantesco, riproposta con cadenza quasi perfetta in ciascuna delle tre sezioni in cui è articolato il romanzo: “Che giova ne le fata dar di cozzo?” (Dante 1991, *Inf.*, IX, v. 97). Apposto come epigrafe nell'edizione francese, ma omissso in quella italiana, il rimando intertestuale crea una dia-cronia intradiegetica e parimenti dischiude il senso stesso dell'opera, ovvero sia l'impossibilità di opporsi ai moti del destino, accettandone l'ineluttabile corso. Come già abbiamo avuto modo di rilevare, Orano cura la traduzione di *Le Ressac* e, fin dal titolo, ne mette in risalto la partitura dantesca, oltre a insistere

²⁵ Ma Siena sarà anche il luogo dove Camille ultimerà la stesura del suo ultimo romanzo, *L'amour sans visage* (1924), nel giugno del 1923.

²⁶ “La mia mogliettina riflette un po' troppo, – pronunciò Domenico trascinandola. – Non è permesso. Cotesto cervellino non ha il diritto di contenere che un'idea ragionevole: la mia” (trad. it. ivi, 299; orig. ivi, 410: “Ma petite femme réfléchit trop, déclara Dominique en l'entraînant. Il ne faut pas. Cette tête-là n'a le droit de contenir qu'une idée raisonnable : la mienne”).

sul ruolo assunto da Siena all'interno del libro²⁷. A ciò dobbiamo aggiungere la titolazione di ciascun capitolo e l'inserimento di una prefazione che tuttavia liquida *Le Ressac* come un romanzo destinato al pubblico femminile (Orano 1914, VIII), fermo restando che “nessuno degli altri paesi ove la giovanissima autrice ha vissuto, le ha saputo dare il brivido della creazione” (*ibidem*).

2.1 *Mary-Ann: la fuggitiva, l'esiliata, la nomade... e infine la schiava*

Nell'*incipit* di *Zingaresca* (1932 [1918]), Annie Vivanti scriveva: “io sono nata con la passione delle lontananze” (ivi, 11). Una frase che, in un gioco di corrispondenze e genealogie a ritroso, potrebbe ben introdurre lo spirito vagabondo della protagonista di *Le Ressac*, non fosse altro perché il libro si struttura come un vero e proprio romanzo di fughe, arrivi e ritorni, secondo quattro traiettorie distinte: la prima è quella che dà inizio alla narrazione, quando Mary-Ann abbandona Parigi e trova rifugio a Siena, città dove lei e il futuro marito si sarebbero dovuti recare in viaggio di nozze; la successiva apre un piccolo cerchio e vede la protagonista visitare San Gimignano, per poi tornare a Siena la sera stessa; segue il terzo spostamento, stavolta a Firenze, dove Mary-Ann si stabilisce dopo la morte della piccola Monica Pia, conosciuta durante il soggiorno senese e per cui ha sviluppato un attaccamento quasi materno; abbiamo, infine, l'ultimo ritorno a Siena e il congedo definitivo, stavolta in compagnia di Dominique. Una rete di movimenti, quindi: tre fughe e tre ritorni (entrambi compiuti in solitudine) che si dissolvono nella tensione finale, nell'addio alla città della Lupa che vede la protagonista rinunciare alla sua autonomia identitaria.

Il rimando iniziale all'opera della Vivanti è motivato dal fatto che Mary-Ann è, almeno per le prime due parti del libro, una personalità zingaresca e nomade: il suo è un attraversamento costante di luoghi e di soglie, motivato dalla decisione deliberata di situarsi al limite, come liminale è la sua stessa genealogia (di padre inglese e di madre indù). *Le Ressac*, d'altronde, si apre su un viaggio in corso (Mary-Ann sta percorrendo in treno la Valdelsa), a sua volta stagiato su un fondale fluido e indistinto. Agli occhi di Mary-Ann si profila “una patria in cui ella penetrava come un'intrusa, peggio ancora come una fuggitiva spinta da tale sconforto morale che quella vivezza di luce, racconsolante di solito perché fedele, le apparì come il fanale dell'esilio”²⁸; cui è conseguente il desiderio di “sprofondare tutta quanta nella notte, con l'anima, col cuore, con gli occhi, per sempre...”²⁹. E la condizione di esiliata è ribadita da spie lessicali presenti nel

²⁷ Eppure, come avremmo modo di vedere più avanti, durante il processo traduttivo e forse in comune accordo con Mallarmé, Orano ometterà alcune sezioni narrative.

²⁸ Trad. it. di Orano 1914, 5. Orig. Mallarmé 1912, 4: “patrie ou elle pénétrait en intruse, pis encore – en fugitive, sous l'impulsion d'une si intense détresse morale que cette clarté blafarde, réconfortante d'ordinaire par sa fidélité, lui parut tout à coup le falot même de l'exil”.

²⁹ Trad. it. ivi, 12. Orig. ivi, 15: “désir de s'ensevelir tout, âme et cœur et regards, à jamais, dans la nuit...”.

corso del libro: Mary-Ann è “la viaggiatrice”³⁰; una “orfanelle tra le orfanelle, vagabonda errante tra le solitarie”³¹; è “la fuggiasca”³², “l’abbandonata”³³.

L’indole nomade è a sua volta acquisita per via matrilineare e si riverbera negli innumerevoli viaggi compiuti in precedenza da Mary-Ann (e che doppiano fedelmente la biografia di Camille stessa):

Depuis le berceau, imprégnée par sa mammy d’histoires merveilleuses sur l’Extrême-Orient, Mary-Ann ne rêvait qu’espaces... Elle s’en fut tout droit vers l’Inde, qui la désillusionna... Puis elle parcourut le littoral méditerranéen, la Palestine, le nord de l’Afrique, l’Italie du Sud, l’Espagne, – toujours seule, sans plus craindre [...]. (Mallarmé 1912, 26)

La mamma l’aveva, ancora bambina, imbevuta di racconti meravigliosi dell’Estremo Oriente e Mary-Ann anelava agli spazi smisurati. L’India, ove peregrinò subito, fu una disillusione per lei che rimontò lungo il litorale mediterraneo e fu in Palestina, nell’Africa del Nord, nell’Italia meridionale, nella Spagna, perennemente sola, senza sgomento alcuno [...]. (Trad. it. di Orano in Mallarmé 1914, 20)

Una madre che le ha trasmesso la “passione delle lontananze”, ma a sua volta connessa a una condizione di spaesamento, in quella che era l’Inghilterra puritana d’inizio Novecento:

Déclimatée, sa mère s’étiolait en une ambiance où tout lui semblait aussi odieux qu’hostile, ciel, gens, idées. Elle ne vivait réellement qu’en songe, dans la patrie factice recrée à force d’imagination où elle se réfugiait avec sa fillette; sa fillette au type hindou, comme elle, qui portait ce doux surnom de là-bas: Maïa... Maïa, sa petite Illusion. Pour elle seule, la dolente créature retrouvait un peu de la gaieté d’autrefois. Maïa... Mieux qu’une fille, qu’une sœur, qu’une amie; tout l’Inde. Elle la chérissait éperdu. (Ivi, 28-29)

Trapiantata, sua madre s’avvizziva in un’aria in cui tutto le sembrava altrettanto odioso che ostile e cielo e gente e idee. Non viveva a dir vero che in un sogno, nella patria artificiale costruita a forza d’immaginazione in cui si rifugiava con la bimbetta, la bimbetta dal musino indù come lei, che aveva quel dolce soprannome di lagggiù: Maïa... Maïa la sua piccola Illusione. Per lei sola la dolente creatura ritrovava un po’ della gaiezza antica. Maïa... Più che una figlia, che una sorella, che un’amica; era tutta l’India e perdutoamente l’amava. (Trad. it. ivi, 22)

C’è un passaggio di testimone, nel senso che la madre proietta sulla figlia un passato ch’è parimenti rimpianto e futuro abortito: il libro s’inscrive allora in una genealogia delle lontananze – giacché Mary-Ann eredita dalla madre l’amore per i viaggi e la sua anima inquieta, ulissiaca e avida di conoscenza – ma anche dell’esilio e di una dissociazione interiore, cui è giocoforza rimediare

³⁰ Trad. it. ivi, 97. Orig. ivi, 133: “la voyageuse”.

³¹ Trad. it. ivi, 129. Orig. ivi, 178: “orpheline entre les orphelines”.

³² Trad. it. ivi, 151. Orig. ivi, 205: “la fugitive”.

³³ Trad. it. ivi, 165. Orig. ivi, 225: “l’abandonnée”.

attingendo all'altro "ramo" della costellazione familiare, ovvero sia la figura paterna. Ecco perché, alla fine del romanzo, Mary-Ann sposa Dominique e rinuncia, una volta per tutte, alla sua anima nomade. Ma si tratta di una resipiscenza ascrivibile solo alle ultime pagine del libro, perché Siena è vissuta con l'attitudine di una *flâneuse* che si affida al proprio istinto, anch'esso acquisito per via materna: "Io non trovo me stessa che fra le piante, come un animale selvaggio... L'ho ereditato da mia madre, questo istinto: è certo"³⁴. E allora Siena, forse per la sua conformazione topografica in ascesa, consente a Mary-Ann di riscoprire la sua anima nomade:

<p>Mary-Ann glissait entre elles sans paraître les remarquer, quoique attentive aux moindres détails, très amusée de retrouver son âme d'autrefois, cette âme de nomade à la fois personnelle et neutre qui "s'impressionnait" de neuf ainsi qu'une plaque photographique. (Ivi, 48)</p>	<p>Mary-Ann scivolava in mezzo ad esse senza che sembrasse notarle, eppure badava ad ogni minimo particolare, presa dal fascino della ritrovata anima d'un tempo, l'anima di nomade insieme personale e neutra che "s'impressionava" al nuovo come una lastra fotografica. (Trad. it. ivi, 34)</p>
--	--

Il romanzo diviene un susseguirsi d'impressioni costante, laddove la dinamica appercettiva e la dialettica dello sguardo assumono un ruolo d'indiscussa preminenza. Siena è il centro per ritrovare sé stessi, una città dove – scriverà Mary-Ann all'amica parigina Beatrice – "una straniera vive in me da una quindicina di giorni e mi suggerisce impressioni pazze"³⁵. La viaggiatrice segue una traiettoria dei sensi, è guidata esclusivamente da un rinnovarsi di suggestioni: un tragitto reticolare, quasi a rizoma, in base a cui la topografia cittadina si dilata e si amplia, financo a sovrapporsi con le mappe del vissuto e del ricordo:

<p>Elle pénétra par une porte latérale et demeura dans son coin, saisie. Devant elle s'étendait un espace immense, peuplé de colonnes, bigarré, majestueux, composite, polychrome, d'un faste écrasant: de la voûte au sol les décorations se superposaient.</p>	<p>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.</p>
--	---

³⁴ Trad. it. ivi, 161. Orig. ivi, 217: "Je ne redeviens tout à fait moi-même qu'entre des plantes, comme un animal sauvage... Sans doute ai-je hérité cet instinct de ma mère".

³⁵ Trad. it. ivi, 27. Orig. ivi, 37: "Depuis quinze jours une étrangère vit en moi et me suggère des impressions folles".

Quoiqu'elle tachât d'analyser son impression avec calme, une mer de contradictions lui bouleversait l'esprit. En dépit de toutes réserves, cette surabondance décorative et fascinait [*sic*] l'imagination [...]. Et, face à face, le mystère de la religion l'obsédait [...].

Elle parcourut l'église avec une curiosité enfantine [...]. Obscurément déçue, elle s'en revint vers le seuil où le soleil étincelait, et le désir de secouer l'influence froide du Dôme, la fit se sauver comme une petite fille.

Elle errait à l'aventure, enfilant des vicoli plus étroits que les ruelles de Kasbahs orientales, voûtés, sordides, vertigineux, – passant des arcs de forte maçonnerie d'où le regard s'élançait sur un chaos de toits en pente, frôlant des châteaux-forteresse qui révélaient à eux seuls toute l'histoire de leur époque [...].

(Ivi, 54-56)

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 [*omissis*]³⁶. Ma poi tornò là dove il sole splendeva, e il desiderio di scuotere l'influenza fredda del duomo ve la fece affrettare come fosse una bambina.

Se ne andava alla ventura, infilando vicoli più stretti che le stradiciuole delle *kasbahs* orientali, ad archi, sordidi, vertiginosi, passando sotto arcate di possente costruzione da cui lo sguardo si slanciava su di un caos di tetti scendenti, sfiorando castelli fortificati che rivelavano per sé soli tutta la storia dell'epoca loro [...].

(Trad. it. ivi, 38-39)

³⁶La traduzione italiana, in tal caso, omette più di una pagina dell'originale francese, in cui Mallarmé descrive il rito liturgico che ha luogo all'interno del Duomo, per poi concludere con un giudizio fortemente critico verso la religione cattolica (Mary-Ann, infatti, è di fede anglicana). Riportiamo il passo omissis in traduzione, seguito dall'originale: Dinanzi a una cappella rischiarata dai ceri, laddove le iscrizioni promettevano 'Indulgenza plenaria' ai fedeli, dei vecchi ingobbiti sulle panche sembravano fissati lì per l'eternità; delle donne inginocchiate dinanzi ai mosaici sgranavano i loro rosari, con gli occhi vuoti e vaghi... Tutti farfugliavano distrattamente. Più in là, dei paesani facevano lo stesso, seduti tra i leoni di un maestoso pulpito di marmo. Prese posto vicino a loro, si lasciò cullare a sua volta dalla melodia dell'organo che riempiva la navata di canti e lamenti... Poi, quando la musica cessò, ella vide dei preti con vesti d'ermellino avanzare verso l'abside e li seguì... Beatamente immobili in fondo ai loro seggi di legno scolpito, alternavano a gran voce dei versetti, intercalati da 'Amen!' sonori e nasali: i loro volti imberbi facevano delle smorfie quasi fossero attori comici. Sconvolta, la spettatrice dovette sgattaiolare via per nascondere il sorriso... Dunque, questi grossi gatti a riposo rappresentavano i ministri di Dio? Le loro ipocrisie si chiamavano 'culto', il loro ciarlare preghiera? Schocking! Ora, mentre la sua indignazione percorreva l'inevitabile circolo del sarcasmo che ispira a tutti gli increduli una prima visita in una chiesa, un quadro fermò il suo sguardo... Davanti a una nicchia dove alcune luci notturne illuminavano di bagliori vermigli una 'Pietà' di legno a grandezza naturale, un vecchio paesano prostrato sui gradini esternava le sue pene a mezza voce, come se si stesse confidando con un amico intimo. Non usava il latino canonico. La sua preghiera s'innalzava alla Vergine, in un italiano ritmico e puro. La chiamava: 'Madre Mia', si lamentava con fede devota. Poi, ultimate le lamentele con un gemito si alzò in piedi, tastò la sacra grata con le dita irrigidite e si allontanò esitante, le pupille rischiarate dai

Volendo prendere a prestito le considerazioni di Giampaolo Nuvolati in merito alla *flâneuse*, siamo dinanzi a uno sguardo replicante quello infantile, “che nella sua ingenuità cattura la realtà, la spoglia inconsapevolmente di un sovraccarico di significati e poi la deforma ingigantandola” (2013, 39), in base a un processo di decostruzione e ricostruzione mediante cui il soggetto femminile percipiente “non rinuncia alla propria istintività, ma ne fa un punto di forza” (*ibidem*). Ma dobbiamo tenere conto, per *Le Ressac*, di quelle che sono le oscillazioni emotive della protagonista, intrappolata in una “esistenza d’esilio, artificiosa e rigida come un mosaico, tanto neutra che gli altri la giudicavano serena”³⁷; un “esistenza di caravanserraglio”³⁸ che attrae gli altri personaggi in nome di una fratellanza dello sradicamento (primo fra tutti Virgilio, il nonno di Monica Pia, che ha abbandonato le “Maremme pestifere”³⁹ e si è trasferito in città). Un romanzo attraversato da un’irrequietudine mai sopita

sogni. Comossa per quella scena, Mary-Ann contemplò l’umile candela che continuava a consumarsi vicino a lei, tremolante come una piccola stella: ma in nessuna delle due circostanze – questa e la precedente – Mary-Ann riconosceva quell’Italia mistica il timore della quale l’angosciava. Formalista o sincera, questa religione altro non era che il sintomo di un’umanità ottusa, ‘un’occupazione’ insomma – per niente interessante o temibile (orig. Mallarmé 1912, 55-56: “Devant une chapelle braisillante de cierges dont le cartouche promettait ‘Indulgenza plenaria’ aux fidèles, des vieux courbés sur les bancs semblaient incrustés là pour l’éternité; des femmes agenouillées à même les mosaïques défilaient leur chapelet, les yeux vides et vagues... Tous marmottaient distraitemment. Plus loin, des paysans rêvassaient, assis entre les lions d’une admirable chaire de marbre. Elle prit place auprès d’eux, se laissant bercer à son tour par l’orgue qui remplissait la nef de sanglots et de chants... Puis quand la musique cessa, elle vit de prêtres vêtus d’hermine s’affairer vers l’abside: elle les suivit... Calés béatement au fond de leurs stalles de bois sculpté, ils alternaient à haute voix des versets ronronnants [sic] coupés d’«Amen!» sonores et nasillards : leurs visages glabres grimaçaient comme des faces d’acteurs comiques. Ahurie, la spectatrice dut s’esquiver pour cacher son sourire... Quoi donc, ces gros chats au repos représentaient les ministres de Dieu? Leurs momeries s’intitulaient culte, leurs bafouillages, prière? Shocking! Or, tandis que son indignation parcourait l’inévitable cercle de sarcasme qu’inspire à tout incrédule une première visite dans une église, un tableau l’arrêta... Devant une niche où quelques veilleuses éclairaient de rouges lueurs une «Pietà» de bois grandeur nature, un vieux paysan prosterné sur les marches s’épanchait à mi-voix, prolixement, comme s’il se fût adressé à une amie très intime. Il n’employait pas le latin consacré. Sa prière s’envolait vers la Vierge en italien rythmique et pur. Il l’appelait: «Madre Mia», se plaignait avec une confiance pieuse. Puis, les doléances closes sur un gémissement il se releva, palpa la grille sainte des ses doigts raidis et s’éloigna en hésitant, les prunelles illuminées de songes. Tout attendrie, Mary-Ann considérait l’humble cierge qui derrière lui continuait à fondre en tremblotant comme une petite étoile: mais pas plus en cette occasion qu’en la précédente, elle ne reconnaissait l’Italie mystique dont l’appréhension l’angoissait. Formaliste ou sincère, cette religion n’était qu’un acte d’humanité bornée, une «occupation» en somme, - aussi peu attirante que peu redoutable”).

³⁷ Trad. it. ivi, 70. Orig. ivi, 98: “sa vie d’exil, artificielle et rigide comme une mosaïque, si neutre que les autres la jugeaient [sic] sereine”.

³⁸ Trad. it. ivi, 80. Orig. ivi, 11: “existence da caravansérail”.

³⁹ Trad. it. ivi, 153. Orig. ivi, 207: “Maremme pestilentielle”.

e che si perpetua, nonostante il fallimentare esito del viaggio. D'altronde, lo si intuisce dal titolo stesso del libro⁴⁰, il cui senso è rivelato da Mary-Ann nella seconda parte. E, nuovamente, è l'ascendenza materna a assumere un ruolo preponderante:

Quand nous habitons au bord de la mer, mamy, déjà très malade, m'amenait quelquefois devant un grand rocher qu'on sobriquait la Tête de Chien, contre lequel le remous s'écrasait avec obstination. Pendant de longues minutes elle observait le drame monotone sans parler. Puis un jour elle me dit, de sa pauvre voix d'exil ineffaçable: «Maïa, quand je n'y serai plus, tu t'assiéras seule devant ce rocher; tu regarderas mourir cette vague en pensant à moi. On l'appelle le Ressac. Tu vois qu'elle se brise chaque fois qu'elle touche à la Tête de Chien, et pourtant rien au monde ne peut l'empêcher d'y revenir. Ma petite Illusion, plus tard, bien plus tard, tu comprendras que chacun de nous connaît son rocher néfaste contre lequel s'épuise l'Instinct Ressac, et que personne, jamais, ne parvient à éviter, le choc...». (Ivi, 283-284)

Quando abitavamo in riva al mare, *mamy*, già molto ammalata, mi conduceva qualche volta davanti ad un grande scoglio che veniva soprannominato Testa di Cane e contro cui l'ondata si frangeva con ostinazione. Durante minuti e minuti ella stava a rimirare il dramma monotono senza parlare. Poi un giorno, con la sua povera voce d'esilio, incancellabile, mi disse: “Maia, quando non ci sarò più, ti sederai sola davanti a questo scoglio e guarderai morire quell'onda pensando a me. La chiamano il Ressac. Vedi, si rompe ogni volta che arriva alla Testa del Cane, e tuttavia nulla al mondo le può impedire di ritornarvi. Mia piccola Illusione, più in là, parecchio più in là, tu saprai che ciascuno di noi conosce il suo scoglio nefasto con il quale si esaurisce l'istinto Ressac, e che a nessuno mai, può riescire d'evitare il cozzo...”. (Trad. it. ivi, 201-202)

In un sottile equilibrio, le risposdenze semisecrete del libro si illuminano nel passo appena citato, a cominciare dall'ipotesto dantesco (*Inf.*, IX, v. 7), la cui eccedenza di senso è sfruttata dall'autrice ai fini della partitura diegetica. Ecco spiegato, allora, il ripensamento finale da parte di Mary-Ann, l'atto deliberato di sottostare al “giogo” (così Orano intitola il capitolo finale del libro) e la volontaria auto-esclusione da una genealogia dell'erranza, che chiude il romanzo là dove era iniziato. Abbiamo detto poco prima che Mary-Ann, in quella che è la sua costellazione famigliare, si affranca dalla figura materna, facendo propria la saggezza del padre, la sua indole pragmatica e calcolatrice. Eppure, è nuovamente l'istinto a guidarla in questa sua scelta – quell'istinto acquisito per via matrilineare – perché “ho ripensato cento volte a questa favola [...] e ho riconosciuto il Ressac, ed ho scorto lo scoglio e mai, mai, ho evitato l'urto”⁴¹. Certo, *Le Ressac* è un romanzo della resa e del disincanto

⁴⁰ Poi apposto come titolo al capitolo VIII della terza parte del libro.

⁴¹ Trad. it. ivi, 202. Orig. ivi, 284: “j'y ai repensé, à cette fable [...], j'ai reconnu Le Ressac; et je discernais la Tête de Chien, et jamais, jamais, je n'évitais le choc”.

– “Lei non è un’avventuriera. Lei adora i bambini. È venuto il momento di farsi il ‘nido”⁴², si sentirà dire Mary-Ann durante il suo soggiorno fiorentino –, ma è altresì il perpetuarsi di un grido: soffocato, represso, eppur destinato a erompere tra le righe di una scrittura piana solo in apparenza. Lo s’intuisce proprio dall’ultima pagina:

- Des Olympiens ! admira Dominique.
Mais que n'enfoncent-ils cette brute
d'un coup de corne au lieu de s'offrir si
gravement à leur servitude?
Mary-Ann tressaillit. Le mot en évo-
quait d'autres, flagellants, toute une
phrase prononcée dans l'ombre, par
une voix inoubliable. La servitude...
Était-ce donc la dernière parole qu'elle
devait entendre, qu'elle avait cherchée
à Sienne?
- A quoi pensez-vous Mary-Ann ?
Elle regarda s'éloigner les esclaves
impassibles, sourit :
- A rien, mon ami. (Ivi, 415-416)

Domenico fu ammirato.
- Olimpici! Ma perché non infilzano
quel selvaggio d'un colpo di corna in
cambio di piegarsi così solenni alla
schiavitù sua?
Trasalì Mary-Ann. La parola ne evocava
altre, sferzanti, tutta una frase pronun-
ziata nell'ombra da un'indimenticabile
voce. La schiavitù... Era dunque l'ulti-
ma parola che doveva udire, che aveva
cercata a Siena?
- A che pensate, Mary-Ann?
Guardò allontanarsi gli schiavi impassibi-
li e sorrise:
- A nulla, amico mio. (Trad. it. ivi, 303)

2.2 “*Sienna Mistique*”. Un romanzo dello sguardo

Nelle sue tre parti diegetiche, *Le Ressac* è delimitato in maniera perfetta da una cornice spaziale, i cui estremi sono localizzabili rispettivamente all’inizio e alla fine del libro, a loro volta sottostanti a due movimenti specifici del soggetto: il primo è costituito dal “paesaggio di strana solitudine melanconica nella sera tranquilla di settembre”⁴³, percorso da Mary-Ann in treno, entro cui il personaggio si avvicina progressivamente alla geografia della narrazione; l’altro è situato nell’ultima pagina del romanzo, quando “la vettura carica di valige oltrepassò i cedri argentei della Lizza e si nascose l’orizzonte familiare e scomparve la mammutica mole di San Domenico”⁴⁴ (e, in tal caso, chi guarda si allontana ed è parimenti allontanato dallo spazio ch’è stato teatro della vicenda).

A fronte di questa specularità interna, *Le Ressac* – come si evince dal sottotitolo della traduzione italiana – è un romanzo su Siena e i suoi territori limitrofi (la già

⁴² Trad. it. ivi, 250. Orig. ivi, 348: “Vous n’êtes pas une chercheuse d’aventures. Vous adorez les enfants. Il est temps de créer votre ‘home’”.

⁴³ Trad. it. ivi, 3. Orig. ivi, 3: “Paysage étrange, solitaire et mélancolique dans la tranquillité d’un soir de septembre...”.

⁴⁴ Trad. it. ivi, 303. Orig. ivi, 415: “La voiture chargée de malles dépassa les cèdres argentés de la Lizza. L’horizon familier, le corps mammothique de San Domenico s’effacèrent”.

citata Valdelsa), e se il luogo è palinsesto, ovverosia stratificazione di varie scritte e racconti su esso, la storia di Mary-Ann costituisce *de facto* uno di questi strati⁴⁵. Certo, anche Firenze entra nella partitura del libro, ma è innegabile la fascinazione per la città di Duccio e Santa Caterina, ragion per cui il libro indulge talvolta nei toni da guida turistica, fermo restando il rapimento quasi estatico di alcuni passaggi, in cui l'autrice ha saputo ben catturare la bellezza di scorci e vedute della campagna senese. E c'è un brano narrativo del 1926, intitolato “En regardant Sienne”, apparso sulla rivista senese *La Diana*, che in un certo qual modo suggella, a distanza di quattordici anni, il legame inestinguibile tra la scrittrice e il luogo che ha dato i natali al romanzo d'esordio. Citiamo la prima parte proprio in virtù della natura autobiografia di *Le Ressac*:

Alentour, le silence vespéral, lourd
des effluves de lis, de la douce, douce
haleine de la vigne en fleur. Un cyprès
se déchiquète en noir d'encre de Chine
contre le couchant, d'or incompara-
blement fluide. Les oliviers, les figuiers
stagnent, immobiles. Et la tiédeur de
l'air m'engourdit nerf a nerf.

Sur le petit mur encore chaud de soleil
où je suis assise, glisse d'un pas feutré
un chat gris-cendre, tandis qu'un appel
bien modulé traverse l'aire de la ferme
voisine: «ô Gi gi!»

... Cette paix, cette intimité, cette
cadence toscanes, depuis combien de
siècles les ai-je dans le veines?

... Et là-bas, nettement silhouettée sur
les collines, Sienne dresse sa cathédrale
vers une étoile clignotante au ciel d'eau
claire.

Sienne! Son nome suffit, submerge
tout... L'amour, n'est-ce pas cette
ineffable tendresse qui vous inonde
silencieusement le cœur?

Chaque fois que je retrouve la ville,
une joie mystérieuse m'oblige à errer de
ruelle en ruelle, scrutant les moindres
coins où inscription, lambeau de
fresque, campanile, dégringolade de
vieux toits...

Tutt'intorno, il silenzio della sera, ca-
rico degli effluvi del giglio, del respiro
dolce della vigna in fiore. Un cipresso
esplode in nero inchiostro di Cina con-
tro il tramonto, un tramonto dorato,
incomparabilmente fluido. Gli olivi,
i fichi stagnanti, immobili. Il tepore
dell'aria m'intorpidisce.

Sul muretto ancora caldo dove sono
seduta, un gatto color grigio cenere si
avvicina col suo passo felpato, mentre
il richiamo ben modulato della vicina
attraversa l'aria: “O Gi Gi!”

... Questa pace, questa intimità, queste
cadenze toscane, da quanti secoli mi
scorrono nelle vene?

... E laggiù, stagliata in modo perfetto
sulle colline, Siena punta la sua catte-
drale verso una stella lampeggiante al
cielo d'acqua chiara.

Siena! Basta il nome a rendere tutto il
resto insignificante... L'amore, non è
questa ineffabile tenerezza che vi inon-
da silenziosamente il cuore?

Ogni volta che ritrovo questa città,
una gioia misteriosa mi spinge a vagare
di vicolo in vicolo, scrutando ogni
minimo dettaglio, dagli angoli alle
iscrizioni, resti di affreschi, campanili o
tetti diroccati...

⁴⁵ Per le rappresentazioni artistico-letterarie di Siena, si veda Brandi 1987.

Et je sens ces amis paisibles s'animer
 sous mes yeux compréhensifs, me
 rendre mon salut avec satisfaction.
 Jamais les briques de Sienne n'ont été
 des briques, pour moi. Je les frôle d'un
 main légère comme je caresse ce chat, et
 le briques, comme lui, se font môel-
 leuses et tendres.
 ... La nuit s'est installée, parfait.
 Lune splendide dont la lumière s'épand
 en lait sur la campagne folle de chants
 de grillons, de crapauds, de chiù.
 Les étoiles se multiplient en haut, les
 étincelles des lucioles s'allument et
 disparaissent entre les branches. Et le
 parfum vanillé de la fleur de raisin,
 à force de persuasion suave, finit par
 triompher des lis.
 Je songe... Combien d'artistes, ici,
 ont connu le tressaillement divin de la
 création? (Ivi, 177-178)

E sento questi amici possibili animarsi
 sotto il mio sguardo comprensivo, cui
 rendo il mio saluto con soddisfazione.
 I mattoni di Siena non sono mai stati
 dei semplici mattoni per me. Li sfioro
 con mano leggera, come se stessi carez-
 zando questo gatto, e i mattoni, al pari
 di lui, si fanno teneri e morbidi.
 ... La notte ha preso dimora, è per-
 fetta.
 Luna splendida la cui luce lattiginosa
 si spande sulla campagna, folle del
 canto dei grilli, dei rospi, degli uccelli.
 Le stelle si moltiplicano in alto, le
 scintille delle lucciole si accendono
 e spariscono tra i rami. E il profumo
 vanigliato del fiore dell'uva, con per-
 suasione soave, ha trionfato su quello
 del giglio.
 Sogno... Quanti artisti, qui, hanno
 conosciuto il brivido della creazione?

Oltre a riprendere determinati stilemi ravvisabili nel romanzo, "En regardant Sienne" ribadisce il ruolo d'indiscussa preminenza assunto dal paesaggio, parola inaugurale di *Le Ressac*, la cui esperienza è di natura visiva, "retinica" (Vitale 2015, 13), possibile solo in un regime della lontananza. Ecco perché *Le Ressac* è anche, ma soprattutto, un romanzo dello sguardo, caratterizzato da un forte indugio descrittivo, dove ampi brani dal gusto parnassiano si giustappongono ad altri che, innegabilmente, risentono della tradizione naturalista o, per l'ambito italiano, verista. È, insomma, un regime scopico a guidare la narrazione dei luoghi, stante anche il rimando a determinate opere d'arte.

Le mappe di *Le Ressac* sono ascrivibili a tre geografie ben distin-
 te: geografia anteriore, legata ai luoghi dell'infanzia di Mary-Ann⁴⁶;

⁴⁶ Ai luoghi dell'infanzia di Mary-Ann appartiene lo scoglio Testa di Cane, cui è legata la leggenda del Ressac. La costa inglese, d'altronde, viene rievocata già all'inizio del libro: "La tradizione inglese persisteva in lei con la passione assoluta per l'igiene all'aria aperta. Ancora bambina, quando con i suoi abitava lungo la ventosa costiera di Folkestone, una villetta esposta a tutte le tempeste, s'era scelta una soffitta nuda come una cella di monaca e là, monella d'otto o nove anni, si nascondeva di quando in quando per 'respirare' [...]". (Trad. it. di Orano 1914. Orig. Mallarmé 1912, 24: "Elle tenait de son ascendance anglaise un amour transigeant pour l'hygiène, le plein air. Tour enfant déjà, lorsqu'ils habitaient, sur la côte venteuse de Folkestone, un cottage exposé à toutes les tempêtes, elle s'était choisie dans les combles un perchoir nu comme un cellule de religieuse où, gamine de huit à neuf ans, elle se sauvait de temps à autre, pour «respirer» [...]").

geografia dell'arrivo, ovverosia gli spazi visti e attraversati per la prima volta dalla protagonista; e, infine, geografia del ritorno, cioè la Siena in cui Mary-Ann torna dopo i soggiorni a San Gimignano e a Firenze. Tre piani spaziali distinti e che finiscono per avere la meglio su un asse temporale quasi assente, caratterizzato da una cronologia opacizzata e, a tratti, volutamente confusa, perché è il passato – il passato del Trecento, di Duccio, di Santa Caterina – a farsi Tempo sovrano. Un'atmosfera sospesa, insomma, già rilevabile dal capitolo d'apertura: Mary-Ann è sul treno che, da Firenze, la sta portando a Siena ed ecco che il paesaggio è esperito per stazioni effettive e simboliche, in una sorta di *via crucis* dei luoghi (Empoli, Certaldo, Poggibonsi; infine Siena e l'Hotel La Lanterna). È un paesaggio al crepuscolo, virante *ex abrupto* nell'oscurità della notte, atto a doppiare, in un regime di fallacia patetica, i moti dell'anima della protagonista, che lentamente si sradica da una Parigi lasciata alle spalle. L'arrivo a Siena, a sua volta, è come l'inerpicarsi su una rupe, e la città sale, si forma per tasselli, prende forma in una notte liquida che l'avvolge:

Du doigt, il désignait la hauteur, et au même instant l'attelage s'enlevait à flanc de côte à l'assaut de Siennne, dressée en plein ciel, sur l'échine onduleuse de ses collines. Ils franchirent le mur d'enceinte entre deux louves de pierre, brutales et blanches, qui gardaient l'entrée sur les vantaux du portail. On montait. Dans la clarté trouble, des maisons apparurent assez distantes les unes des autres, puis se formèrent en murailles, à gauche et à droite, tandis que sous les fers des chevaux sonnaient les dalles de granit qui pavent les vieilles chaussées toscanes. Ce furent des ruelles sans trottoirs, si étroites entre les bâtisses abruptes que la lune ne les atteignait pas: à la lueur des lanternes luisaient éphémèrement des anneaux de bronze, des torchères, des plaques de marbre: les portails accumulaient de l'ombre sous leurs ogives. (Mallarmé 1912, 15-16)

E indicò in alto col dito, mentre la carrozza prendeva d'assalto Siena, ritta in pieno cielo sull'ondosa groppa delle sue colline. Superarono la muraglia di cinta tra due lupe di pietra, brutali e bianche, guardanti l'entrata dai pilastri del portale. E su ancora... Apparvero edifici distanti gli uni dagli altri, nella luce stracca, che si serrarono a sinistra e a destra in vasti muri e sotto i ferri dei cavalli suonarono le lastre di granito che pavimentavano le vecchie città toscane. Stradette senza marciapiedi, così strette fra i cornicioni precipiti che la luna non vi scendeva e alla luce dei lampioni splendori effimeri di anelli di bronzo, di torcieri, di placche di marmo e cumuli d'ombra nei portali sotto le ogive. (Trad. it. di Orano in Mallarmé 1914, 12-13)

La narrazione procede per piani staccati e s'immette in quello che è il tessuto urbano, sottratto però alla storia presente e catapultato di colpo in un passato che risorge nell'ombra:

Car ils s'élevaient maintenant en pleine ville, une ville à créneaux et meurtrières [*sic*], une ville du quatorzième siècle, sans une lumière, sans un bruit. Et dans ce décor hallucinant, leur escalade orchestrée de claquemments de fouet et apostrophes sonores, détonnait bruyamment, comme une irruption de la Vie en plein sommeil du Passé.

La voiture déboucha sur une esplanade culminante, parcourut un large espace à ciel découvert avant de se rejeter mystérieusement parmi les arbres. Lorsqu'ils stoppèrent, ils avaient atteint l'extrémité d'une colline et contourné un val qui se creusait à gauche comme un entonnoir: l'hôtel occupait ce cap péninsulaire, et juste en face, sur un promontoire avançant, une gigantesque église leur envoyait l'ombre de son campanile à créneaux. (*Ibidem*)

Ora correvano in piena città, una città a merli e a vedette, una città del Trecento, senza luce, senza rumore, e nell'insieme allucinante quella scalata orchestrata di schiocchi di frusta e di apostrofi sonore assordava romorosamente [*sic*], simile ad un'irruzione della vita in pieno sonno del passato.

La carrozza sboccò su una spianata culminante, percorse un largo spazio a cielo scoperto prima di ricacciarsi misteriosamente sotto gli alberi. Avevano raggiunto l'estrema punta d'una collina, quando si fermarono, dopo d'aver corso rasente alla valle che si squarciava a sinistra come un imbuto e l'albergo occupava appunto quella testa di penisola e proprio in faccia, avanzata su d'un promontorio, una chiesa gigantesca gittava su di loro l'ombra del suo campanile merlato.

- Chiesa di San Domenico, - insegnò il cocchiere. (Trad. it. ivi, 13)

L'indicazione topografica – la Chiesa di San Domenico – consente al soggetto di localizzarsi, tanto da rendere *Le Ressac* romanzo di individuazione e dell'Esserci; ma non sfuggirà come sia l'occhio a guidare la partitura narrativa di questi estratti, financo alla chiusura del capitolo iniziale dove, ormai in fase diurna, il soggetto si appropria della città. E Mallarmé, verrebbe da dire, non ha saputo resistere alla tentazione vedutistica:

Très tôt, le lendemain, une sonnerie militaire déchira son repos: des rayons de soleil réfractés par les vitres jouaient sur les mousselines du lit... Elle se rappela: Sienne! D'un bond, elle rejoignit la terrasse et son anxieux regard emprisonnait l'horizon. La ville s'agrippait sur une hauteur, chaotique, multicolore, enchevêtrée, hérissée de campaniles et de tours, toute enclose dans sa ceinture de remparts que dévorait la verdure... La fleur de sa cime se métamorphosait en vaisseau, un gigantesque vaisseau à stries blanches et noires, que battaient les vagues pressées des vieux toits.

Di buon mattino una banda militare ruppe il suo sogno. A traverso ai vetri i raggi del sole scherzavano sulle mussoline del letto... Si ricordò: Siena! Fu d'un salto sulla terrazza e chiuse l'orizzonte in uno sguardo. La città s'aggrappava caotica, multicolore in una tortuosità pennuta di campanili e di torri, compatta e chiusa nelle mura divorate dal verde.

Il fiore della sua cima era adesso un vascello, un vascello gigante striato bianco e nero, che battevano le onde frettolose dei vecchi tetti.

Au-dessous, épaule contre épaule, palais et mesures dégringolaient le long des pentes d'un air fraternel, recouvrant leur suzeraine d'un manteau de guenilles aux lourds cabochons féodaux. Et plus bas les vallons embrumés formaient des creux d'argent, car les plantes pâles semblaient plus pâles dans la froidure matinale; les guirlandes de vignes aux feuilles souffrées et l'herbe endiamantée d'aiguail, poudraient de vert-de-gris l'opulente terre de Sienna. Seul le feuillage d'or de quelques arbrisseaux prématurément caduques flamboyait et dans la plaine, le velours profond d'un bosquet de chênes se mordorait, comme un lointain du Pérugin.⁴³

Mary-Ann contemplait, éblouie. Des ailes de flamants roses traînaient encore au ciel. De loin en loin, une volée de petits moineaux traversaient le val en froufroutant. Tout était pur, simple et pieux ainsi qu'au matin du Monde... Et cette limpidité l'envahissait jusqu'au cœur. (Ivi, 19-20)

Più giù, spalla contro spalla, palazzi e casamenti variegati fratellvolmente per le discese, impaludando la sovrana d'un mantello di spalti e di torrioni feudali. Più giù ancora i valloni nebbiosi formavano fenditure argentee, poiché più pallide parevano le piante pallide nel rigor del mattino e gli olivi e i rosai metallici e le ghirlande di vigne dalle foglie solforate e l'erba indiamantata di rugiade impolveravano d'un non si sa qual verde smorto l'opulenza di Siena. Qualche arbusto soltanto prematuramente caduco fiammeggiava per le sue foglie d'oro, e nel piano il velluto profondo d'un bosco di quercie [*sic*] si dorò d'un oro oscuro come uno sfondo di Primitivo.

Incantata, Mary-Ann guardava. Rosee ali accese ancora in cielo e ancora un volo di tempo in tempo, frullio di penne traversanti e tutto puro semplice e pio quasi fosse al mattino del Mondo... Le invase il cuore quella limpidezza. (Trad. it. ivi, 15-16)

Nel dispiegarsi del libro, Siena diviene la città di un'iniziazione (in essa “si conserva, fra tutte le città del mondo, la formula d'arte vecchia la più integrale, di sentimento intenso e puro senza l'eguale”⁴⁸), dove lo iato fra arte e realtà non sussiste – “aveva incontrato proprio allora nella via le sorelle vive di quelle figure un po' rigide”⁴⁹; un solo colpo d'occhio dato fuori della finestra le poteva far controllare l'esattezza delle indicazioni descrittive”⁵⁰ – perché Siena è “il Passato vivo”⁵¹, entro cui Mary-Ann si addentra con fare nomade, stendendo alcuni schizzi sul proprio album da disegno. Una città poi percorsa insieme alla piccola Monica Pia e, per tutta la seconda parte, in compagnia di Jacqueline;

⁴⁷ Si noti come Orano ometta in traduzione il riferimento alla pittura del Peruginio.

⁴⁸ Trad. it. ivi, 36. Orig. ivi, 51: “Où se conserve, entre toutes les villes du monde, la formule d'art ancien la plus intégrale, et d'une intensité, d'une pureté de sentiments incomparables”.

⁴⁹ Il riferimento è alle opere di Ambrogio Lorenzetti.

⁵⁰ Trad. it. ivi, 37. Orig. ivi, 52: “Venait de croiser dans la rue les sœurs vivantes de ces figures un peur raides; d'un seul coup d'œil par la fenêtre elle pouvait contrôler l'exactitude des indications descriptives”.

⁵¹ Trad. it. *ibidem*. Orig. *ibidem*: “C'était le Passé vivant”.

ma oltremodo raccontata nella corrispondenza epistolare con Beatrice. Anzi, è proprio da alcune di queste missive che s'intuisce la natura "liminale" di Siena: una città di soglia e al crocevia, come la protagonista del libro, dove il tempo sembra tornare su sé stesso, in una sorta di fluttuazione costante:

«Si, chère, pardonnez-moi; cette *ville du quatorzième siècle par excellence* ne se contente pas de subsister: elle subsiste encore *en usage*, et voilà pourquoi, si vite, on oublie de le remarquer.

«Non seulement les maisons, les puits, les fontaines, les escaliers, les monuments, sont historiques et s'utilisent comme par le passé, mais de nombreuses coutumes vous transportent en pleine vie familière de jadis...

«À tous coins de rue, ce sont de noms perpétués: le doreur «Botticelli», le menuisier «Memmi»; - chaque soir, les portes d'enceinte fermées, on s'endort dans une forteresse des temps héroïques...

Suivant quelque lointaine tradition d'économie, les esplanades ne sont éclairées que par les nuits sans lune; - puis, tous les quarts d'heure, d'innombrables cloches scandent l'existence ainsi qu'à l'intérieur d'un couvent, et la plus grosse, le fameux «Campanone» del Mangia, signale l'Ave Maria [...] et le couvre-feu. (Ivi, 100-101)

“Sì, sì, cara, perdonatemi; *questa città del Trecento per eccellenza* non si contenta di sopravvivere: vive d'usa vita *d'uso* ed ecco perché così presto si dimentica di notarlo.

“Non soltanto le case, i pozzi, le fontane, le scale, i monumenti sono storici e s'utilizzano come nel passato, ma usi innumerevoli vi trasportano in piena vita familiare d'altri tempi.

“Ad ogni angolo di strana ci s'incontra con nomi, immortalati: il doratore 'Botticelli', il falegname 'Memmi'; ogni sera, chiuse le porte della città, ci s'addorme entro una fortezza dei tempi eroici.

In ossequio di qualche lontana tradizione d'economia, le spianate vengono illuminate che nelle notti senza luna; poi tutt'i quarti d'ora campane innumerevoli scandiscono l'esistenza come dentro un convento e la più grossa, il famoso “campanone” del Mangia suona l'Ave Maria al tramonto [...] e il coprifuoco [...].

(Trad. it. ivi, 72)

Un altro aspetto peculiare della città, continua Mary-Ann nella sua corrispondenza con Beatrice, è costituito dall'indistinzione tra città e campagna, la cui visione perpetua il Trecento “meglio che i più begli affreschi di Lorenzetti”⁵². C'è, insomma, un anacronismo di fondo, oltremodo presente nelle pagine dedicate al breve viaggio a San Gimignano: sono le undici del mattino e, dal Vicolo del Prunello, Mary-Ann scrive a Beatrice: “mi ci vuole tutto il mio spirito per non credermi addirittura nello scenario di un'operetta”⁵³, tanto da

⁵² Trad. it. ivi, 73. Orig. ivi, 102: “mieux que les plus belles fresques des Lorenzetti...”.

⁵³ Trad. it. ivi, 92. Orig. ivi, 126: “Il me faut toute ma présence d'esprit pour ne pas me croire simplement dans un décor d'opéra-comique...”.

arrivare a chiedersi “chi di noi due sia fuor di moda se lo sfondo o io”⁵⁴, quasi fosse preda di un inganno prospettico. La narrazione procede per istantanee e bozzetti dal gusto pittorico: cartoline-racconto che tengono insieme le fila di una visionarietà esponenziale che fa della Valdelsa un “mare toscano con i suoi uberi cigliati d’argento, gl’isolotti oscuri dei lecceti ammassati attorno ai castelli ed ai conventi, qualche pensoso cipresso diritto come l’albero maestro e, in fondo in fondo, le montagne ravvolte di nebbia sottile [...]”⁵⁵. La formula “reame del Limbo”⁵⁶, atta a descrivere le colline nei pressi di San Gimignano, rammemoranti in lontananza “i fondi dei freschi di Benozzo Gozzoli”⁵⁷, può essere in un certo qual modo applicata all’intera geografia del romanzo: spazi che rifuggono la loro natura concreta proprio perché esperiti attraverso lo sguardo e, di conseguenza, culturalmente mediati: dei palinsesti, lo abbiamo già detto, in quanto spazi della rappresentazione⁵⁸. Ecco perché la Siena di *Le*

⁵⁴Trad. it. *ibidem*. Orig. *ibidem*: “il y a lieu de se demander qui se trompe, du cadre ou de moi”.

⁵⁵Trad. it. ivi, 93. Orig. ivi, 128: “la mer Toscane, avec ses mamelons-lames crêtes d’argent, les îlots sombres des lecceti massés autour des châteaux et des couvents, quelques cyprès pensifs dressant leur vergue, et tout à l’extrémité les montagnes finement embrumées [...]”.

⁵⁶Trad. it. ivi, 91. Orig. ivi, 125: “royaume des Limbes”.

⁵⁷Trad. it. ivi, 88. Orig. ivi, 122: “Les fonds de fresques de Benozzo Gozzoli”.

⁵⁸Ma sono spazi, si badi bene, anche del raccoglimento e della contemplazione: “Quasi sempre andava a finire nello stesso rifugio: l’Opera del Duomo. Era sicura, lassù, di non incontrare alcuno. In quelle due sale fabbricate tra le rovine della Cattedrale gigantesca ove sta raccolto il più dei lavori di Duccio *La Maestà*, le pareva d’essere a casa sua. Le piacevano quella pace, quella vastità addormentata, quell’atmosfera d’arte sottile che poteva qualche volta paralizzare la sua angoscia. Sognava, lungamente sognava davanti quelle facce lunari dal naso semita d’una così pura bellezza grave e ritrovava quasi un riflesso della sua anima d’un tempo. Poi si faceva aprire una porta che accedeva alla scaletta a lumaca costruita nell’interno del muro. Saliva i gradini alti nel buio, sboccando su d’un’area terrazza che le dava sempre un primo istante di vertigine. Ci si sentiva davvero, lassù. Tra cielo e terra. Le persone sulla piazza sembravano nani difformi. La città arrotondava il suo mare di tetti bruni dalle morbide onde attorno alla Piazza da cui sveltava fiera e rapida la torre del Mangia. Le loggie [*sic*] diventavano giuocattoli e le massicce torri erano schiacciate e lontano lontano la pianura quasi livellata saliva fino alla linea diafana dei monti. Su quel lembo di muro, Mary-Ann, minuscola, dominava l’infinito e quantunque quell’orizzonte le fosse inciso negli occhi e nella memoria e nel cuore, ogni volta era per lei più nuovo e d’un’incomparabile plenitudine” (trad. it. ivi, 215; orig. ivi, 300-301: “Presque toujours elle aboutissait au même refuge: l’Opéra del Duomo. Elle était sûre, là, de ne rencontrer personne. Dans ces deux salles maçonnées parmi les ruines de la gigantesque Cathédrale où l’on avait réuni «l’œuvre» principale de Duccio, elle se sentait chez elle. Elle en aimait la paix, la vastitude ensommeillée, l’atmosphère d’art subtile qui parvenait quelquefois à engourdir son angoisse. Longtemps, devant ces faces lunaires au nez semite d’une beauté si pure et si grave, elle rêvait, rêvait, retrouvant comme un reflet de sa personnalité de naguère. Pours elle se faisait ouvrir une porte qui accédait à un escalier en colimaçon creusé à l’intérieur du mur de la Cathédrale. Elle escaladait les marches hautes dans la nuit, débouchait sur une terrasse aérienne qui lui donnait toujours une première minute de vertige. On se sentait là, véritablement, entre ciel et terre. Les gens, sur le parvis, ne paraissaient plus que des nains

Ressac, almeno per le prime due parti del libro, è tutta fantastica⁵⁹, in quanto città che dà “il senso d’essere sola, unica in mezzo all’Europa rumorosa”⁶⁰, poi culminante nella visione epifanica posta a metà del libro, laddove il *genius loci* si dischiude in un linguaggio fattosi intelligibile:

[...] chaque pierre de cette ville
balbutiait une syllabe de la langue
hiéroglyphique qui transmet de siècle
en siècle, à travers l’agitation moderne,
la mémoire des âges écoulés. Une
multitude de jouissances frémissait déjà
dans sa tête come un essaim d’abeilles.
Elle reverrait les voûtes et les fontaines,
et l’ombre des créneaux sur les dalles,
et les vicoli si raides qu’on s’y risquait
du bout du pied, et les puits à poulie,
et les cours à arcades, et les façades
sévères, et les jardins suspendus, et les
clochetons sculptés, et les fers forgés, et
les arcs, et les tours, et le louves, et les
Pietà et la Piazza ensoleillée, semblable
à une cuvette d’or... Elle la retrouverait
tout, sa patrie adoptive plus constellée
de joyaux qu’une icône byzantine, la
Féodale, l’Austère, l’Affable, Siena,
Siena, sa Città! (Ivi, 210-211)

Ogni pietra di quella città balbettava
una sillaba della lingua geroglifica che
trasmette di secolo in secolo attraverso
l’agitazione moderna la memoria dei
tempi trascorsi, ma per chi poteva arri-
vare a comprendere. Una moltitudine
di godimenti fremeva già nella sua testa
come uno sciame d’api. Rivedrebbe le
volte e le fontane, l’ombra dei merli sul
lastrico e i così ripidi vicoli da dovercisi
arrischiare in punta di piedi e i pozzi
a carrucola e i cortili ad arcate e le fac-
ciate severe e i giardini pensili e i ferri
foggiati e gli archi e le torri e le lupe e
le Pietà e la piazza assolata, simile a un
bacino d’oro. Tutta rivedrebbe la sua
patria adottiva più costellata di gioielli
che non sia un’icona bizantina, la Feu-
dale, l’Austera, l’Affabile, Siena, Siena,
la sua città. (Trad. it. ivi, 155-156)

Il regime scopico, per un attimo, s’interrompe, giacché non è più l’occhio onnipervasivo di Mary-Ann a sondare lo spazio, ma è la città ad aprirsi dinanzi a lei, in un momento di soglia quale il crepuscolo. I toni sono quelli di una rivelazione, accompagnati a venature di parossistico misticismo:

difformes. La ville arrondissait sa mer de toits bruns aux vagues paisibles autour de la Pia-
zza-nombril d’où jaillissait svelte et fière la Torre del Mangia. Les loggie devenaient des jouets.
Les tours massives s’écrasaient. Et loin, loin, la plaine presque nivelée rampait jusqu’à la ligne
diaphane des monts. Sur ce pan de mur, Mary-Ann, minuscule, dominait l’infini, et quoique
cet horizon fût gravé dans ses yeux, dans sa mémoire autant que dans son cœur, elle le trouvait
chaque fois aussi neuf, d’une plénitude incomparable”.

⁵⁹ “la Siena ch’ella vedeva era tutta fantastica” (trad. it. ivi, 112; orig. ivi, 151: “Elle voyait
Sienne en «idéauté»”).

⁶⁰ Trad. it. *ibidem*. Orig. *ibidem*: “parce qu’elle me paraît seule, dans la bruyante Europe [...]”.

Elle se retrouva sur l'esplanade de San Domenico, en face de la cité crépusculaire. Les bicoques se massaient en une ascension si compacte, qu'elle ne permettait point de discerner les ruelles. Tout au sommet, la carène striée de la cathédrale émergeait du clapotis des toits avec élégance. Le soleil avait disparu. Le couchant à peine éteint laissait le ciel clair comme une eau tranquille, vert jaune dégradé, d'une tristesse délicate et pénétrante. Très vite, cette dernière agonie du jour sombra. Le bleu velouté des nuits italiennes où palpitent des reflets cramoisis, s'étala. Au-dessus de la ville devenue spectrale apparut, ronde comme une plaque de diamant, la lune, - et près d'elle une étoile imperceptible vacillait, prête à s'éteindre. Les chauves-souris s'élancèrent en zigzaguant, brusques et sourdes. Un à un les yeux de Sienne s'allumaient. On se sentait très loin, en pleine province assoupie d'il y a mille ans. Et dans l'irréel silence, à contre-temps, toutes les cloches se mirent à sonner, l'une rapide, l'autre lasse, celle-ci allègre, celle-là simple glas. La nuit régnait. (Ivi, 211-213)

Si ritrovò sulla spianata di San Domenico in faccia alla città crepuscolare. Le bicocche s'ammassavano in un'ascensione tanto compatta che i vicoli s'erano nascosti. Al sommo, la carena striata della Cattedrale emergeva dal mucchio dei tetti con eleganza. Il sole era scomparso. Il tramonto appena spento lasciava il cielo chiaro com'acqua tranquilla, d'un verde giallo in graduazione, triste delicato penetrante. Subito, questa suprema agonia del giorno s'addensò. L'azzurro velluto delle notti italiane in cui palpitano riflessi cremisi si dilatava. Appena apparve allora di sopra dalla città diventata spettrale, la luna rotonda come un disco di diamante, e accanto a lei un'impercettibile stella vacillò, vacillò pronta a sparire. I pipistrelli si slanciarono a zig-zag bruschi e sordi. A uno a uno s'accesero gli occhi di Siena. Ci si sentiva lontani, nell'assopimento provinciale che data da mille anni e nel silenzio irreal senza ritmo tutte le campane presero a suonare, rapida l'una, l'altra stanca, allegra questa, quella in voce di monito funebre, regnava la notte. (Trad. it. ivi, 156)

Se nel finale della seconda parte Siena diviene la città della Santa⁶¹, in quella conclusiva cede il passo alla “Firenze Preraffaellita”⁶², dove Mary-Ann è fuggita dopo la morte di Monica Pia, ospitata dalla Marchesa Santafiora. Certo: la culla del Rinascimento non ha nulla da invidiare alla patria del Trecento – in fondo, rifletterà tra sé Mary-Ann, “l'arte non ha patria”⁶³ –, ma l'affezione per quest'ultima è inestinguibile, tanto che sarà proprio il ricordo del “Cavaliere di Siena”⁶⁴ –

⁶¹ “La città della Santa, guardi! nel vento che soffia e fischia e staffila con follia l'universo stanco, si direbbe che preghi. L'anima di Caterina le ondeggia sopra...” (trad. it. ivi, 172; orig. ivi, 240: “La ville de la Sainte, regardez-la! au milieu du vent qui souffle et siffle et cingle avec folie l'univers lassé, on la dirait en prière. L'âme de Catherine flôte sur elle...”).

⁶² Trad. it. ivi, 254. Orig. *ibidem*, 252: “Florence preraphaelique [...]”.

⁶³ Trad. it. *ibidem*. Orig. *ibidem*: “L'art n'a point de patrie”.

⁶⁴ Trad. it. *ibidem*. Orig. *ibidem*: “Cavalier de Sienne”.

del *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi* – a risvegliare “il desiderio nostalgico, l’imperversante desiderio di ritrovare quella città”⁶⁵.

Nondimeno, per quanto il viaggio di ritorno doppi fedelmente quello compiuto a inizio del libro, ri-vedere Siena è ormai sinonimo di cecità e smarrimento:

Sienne, les deux louves de pierre
brutales et blanches aboyant à l’entrée,
les dalles ruisselantes de lumière, les cré-
neaux, les ogives... Elle ne voyait rien.
De rue en rue, à travers la cité familière
où les morts semblaient à cette heure
plus proche que les vivants, elle suivait
un fantôme.
Et ce fantôme la guidait
sans bruit, sans hâte, dans la buée
soyeuse qui estompait les choses d’une
atmosphère de songe.
Mary-Ann errait. (Ivi, 368)

Nulla vedeva più... Siena, le due lupe
di pietra brutali e bianche che abbaia-
vano sui cancelli, le lastre rispendenti
di luce, i merli, le ogive. Da una strada
nell’altra lungo la familiare città in cui
i morti sembravano in quell’ora più
vicini che vivi, seguiva un fantasma, e il
fantasma la guidava lento silente nella
caligine di seta che doppiava i limiti
delle cose d’un’atmosfera di sogno [...].
Mary-Ann errava.
(Trad. it. ivi, 266)

Siena città d’arte, Siena mistica, Siena della nostalgia e, ora, una Siena spettrale: una città del sogno – o forse, sarebbe meglio dire dell’incubo – dove lo stato alterato della visione, che più volte abbiamo avuto modo di riscontrare nella partitura stilistica di alcuni passaggi, si risolve in una descrizione dai toni ossessivi, diafani, lattescenti. È il riproporsi di una situazione di soglia ma, stavolta, della soglia estrema, di una presa di coscienza che non lascia più spazio alle fantasticherie dell’inizio. La vita, come si legge più avanti, non può – e forse non deve più – doppiare l’arte: “Sapeva, Mary-Ann, che la Natura non comunica né la propria purezza né la propria forza, che l’Arte resta inefficace e il Sogno è puerile davanti l’angoscia del cuore”⁶⁶. Certo, l’erranza continua, ma è un vagare passivo sotto le sferze implacabili del destino: la messa a fuoco di uno sguardo che, smarrito, cerca il suo centro. Ed è adesso che la mappa si svuota di senso:

Une fois encore son regard erra, tris-
tement. Et la ville admirable, les bas-
fonds endiamantés, le ciel palpitant lui
semblèrent étrangers. Elle était seule.
Alors, hostile à cette gaieté d’avril qui
bourdonnait sans souci des pleurs ni
des peines, elle laissa tomber son front
entre ses mains, découragée, comme
pour une veillée funèbre.
(Ivi, 370-371)

Ancora una volta il suo sguardo errò,
con tristezza. La città ammiranda, i
fondi d’ombra indiamantati, il cielo
palpitante le parvero stranieri. Ella era
sola. A quella letizia d’aprile che fre-
meva indifferente a lagrime e a pene,
si sentì nemica e lasciò pesare la fronte
sulle palme, vuota di coraggio quasi
vegliasse un cadavere.
(Trad. it. ivi, 268)

⁶⁵ Trad. it. *ibidem*. Orig. *ibidem*: “le désir nostalgique, le désir affolé de retrouver cette ville”.

⁶⁶ Trad. it. ivi, 268. Orig. ivi, 370: “Elle savait que la Nature ne communique ni sa pureté, ni sa force, que l’Art reste inefficace, le Rêve puéril, devant la souffrance du cœur”.

Se in sede iniziale abbiamo parlato di fallacia patetica, potremmo ipotizzare che è proprio nella rottura dell'intima rispondenza tra soggetto e spazio che quest'ultimo si fa autonomo, ovvero inizia il suo processo di allontanamento, emancipandosi dal giogo di uno sguardo che, finora, l'aveva inquadrato secondo un'operazione di *framing*. Siamo a poche pagine dalla fine: nel capitolo finale, lo abbiamo già visto, Siena è salutata in sordina, mentre balugina *a latere* la “mammutica mole di San Domenico”⁶⁷.

2.3 Ipotesti figurativi: ricognizioni sommarie

Riservando a una trattazione di tipo monografico un'analisi più estesa di *Le Ressac* (e auspicando, perché no, una ristampa e una nuova traduzione del romanzo), vorremmo brevemente soffermarci sull'ipotesto figurativo dell'opera, che preconizza l'approdo di Camille Mallarmé alla critica d'arte, avvenuto nel 1929 con *L'ultima tragedia di Michelangelo* (poi tradotto in francese l'anno successivo col titolo *Un drame ignoré de Michel-Ange*). Siamo dinanzi, ci teniamo a specificarlo da subito, a un numero ristretto di esempi, che tuttavia meritano di essere contemplati proprio perché fanno luce sui rapporti fra parola e immagine, stante un interscambio continuo fra linguaggio verbale e linguaggio visivo. È, insomma, il regime dell'ecfrasi, che a sua volta agisce su tre livelli distinti: denotazione, cioè il grado zero, la citazione esplicita del quadro nel testo (Cometa 2012, 85); dinamizzazione, “come se [l'immagine] accadesse sotto i nostri occhi” (ivi, 91); e integrazione, ovvero chiamando il lettore a “completare” l'immagine con quelle che sono le sue prenoscenze (ivi, 116). Va da sé che la parola si faccia supplemento, commenti e illustri l'immagine, “passando attraverso un mimetismo cognitivo della cosa pensata o vista [...]. Ciò significa [...] che spiegare un'immagine o raccontarla equivale ogni volta a ri-immaginarla e la descrizione non è che il mezzo” di tale processo (Biagini 2016, 57).

La prima opera d'arte in cui il lettore di *Le Ressac* s'imbatte è costituita dall'affresco *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi* (1330), attribuito a Simone Martini e oggi conservato nella Sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico di Siena:

⁶⁷ Trad. it. ivi, 303. Orig. ivi, 415: “le corps mammothique de San Domenico”.

Or, tandis qu'elle promenait alentour un regard négligent, son attention fut attirée vers le haut d'une paroi par un grand morceau net et tranquille, qui lui sembla bientôt remplir toute la pièce. Simplifiée à l'extrême, la composition se bornait à des traits essentiels qui, de ce fait, acquéraient une valeur de symboles. En plein centre, la silhouette or clair d'un cavalier s'enlevait contre un ciel d'azur sombre avec une fierté saisissante: la tête raplatie et féroce, Italien féodal ou oiseau de proie, *vivait*, sous la caresse frémissante de la lumière. Puis d'un seul bloc, la monture *complétait* l'homme; complétait, de façon formelle, puisque l'artiste avait concrétisé son intention: un brocart somptueux couvrait le group équestre, descendant de épaules humaines sur la croupe chevaline de telle sorte qu'ensemble, les deux corps ne formaient plus qu'un seul personnage: Le Condottière. A l'arrière, un schéma de forteresse élevait au ciel l'étendard blanc et noir de Siena; en face, un donjon agrippé a un roc représentait la ville assiégée. Et de l'un à l'autre, impassible, Messer Guidoriccio da Fogliano, général des troupes siennoises, chevauchait vers sa gloire. (Mallarmé 1912, 49-50)

Ora, mentre lasciava andare attorno uno sguardo negligente, la sua attenzione venne attratta verso l'alto d'una parete da un vasto lembo netto e tranquillo che ben presto le parve riempisse tutta la sala. Semplificata all'estremo, la composizione si limitava ad alcuni tratti essenziali che da ciò acquisivano un valore di simboli. In pieno centro, l'immagine oro chiaro d'un cavaliere s'alzava contro un cielo d'azzurro con fierezza fascinosa; testa piatta e feroce, l'Italiano feudale, l'uccello predace, era vivo sotto la carezza fremente della luce. Poi facendo un insieme compatto, la montura completava l'uomo, completava in modo formale perché l'artista aveva reso concreta l'intenzione; un broccato sontuoso copriva la groppa equestre, scendendo dalle spalle umane sulla groppa equina così da non costituire i due corpi che un solo personaggio: il Condottiere. Dietro, uno schema di fortezza innalzava al cielo lo stendardo bianco e nero di Siena e, in faccia, un torrione aggrappato ad una rocca rappresentava la città assediata. Dall'uno all'altro, impassibile, Messer Guidoriccio da Fogliano, generale delle truppe senesi, cavalcava verso la gloria. (Trad. it. di Orano in Mallarmé 1914, 35-36)



Immagine 1 – Simone Martini (1284-1344), *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi* (1330), affresco, cm 340x968, Palazzo Pubblico, Siena, pubblico dominio: <https://it.wikipedia.org/wiki/Guidoriccio_da_Fogliano_all%27assedio_di_Montemassi#/media/File:GuidoriccioDaFogliano.jpg>

L'affresco, lo abbiamo visto, tornerà anche nella parte finale del libro, giacché sarà proprio il ricordo dell'opera a spingere Mary-Ann a fare ritorno a Siena. Nell'estratto citato, tuttavia, l'immagine è presentata al lettore in un'ostensione che procede per gradi: è il dettaglio a catturare lo sguardo, dal momento che, da un lato, Mallarmé ne isola le componenti costitutive; dall'altro, rimanda alla centralità del soggetto e narrativizza il testo iconico, dove la sagoma di Guidoriccio si anima nel suo assalto da condottiero. Decisamente più complesso, invece, è il passo relativo a *La Maestà* di Duccio di Buoninsegna (1308-1311), in cui Mallarmé gioca su tutti e tre i livelli dell'ecfrasi: denotazione (nel richiamare il titolo del quadro), dinamizzazione (racconto della genesi dell'opera e, nella fattispecie, della vita di Duccio) e, infine, integrazione (giacché è Mary-Ann a descrivere a Beatrice la pala d'altare del Duomo di Siena). *La Maestà* viene narrata e Duccio diventa protagonista, con l'intento di coinvolgere il destinatario della missiva:

[...] sa magnifique «Majesté» résume d'efforts, de patience créatrice, - on ne se contente plus de l'admirer, ce Duccio, on l'aime [...]. Représentez-vous cela: porter en soi l'Espace, un monde de chimères, et se heurter à un simple obstacle matériel, comme ces grands aigles engagés dont les ailes se froissent avec révolte contre les barreaux de fer... Pour comble, les coutumes lui accumulaient les difficultés. Il devait peindre contre un fond d'or, accouter chacun de ses personnages d'un vêtement traditionnel, ne délimiter les corps que par silhouettes. Que lui restait-il donc pour exprimer les nuances de sa pensée? Les gestes..., la face... (Ivi, 103-104)

[La] [...] sua magnifica “Maestà” riassume di sforzi, di pazienza creatrice, non ci contenta d'ammirarlo questo Duccio; lo si ama [...]. Fatevene un po' un'idea: portare in sé lo Spazio, un mondo di chimere e urtare contro un semplice ostacolo materiale, come quelle grandi aquile ingabbiate le cui ali strofinano rivolte contro le sbarre di ferro. Peggio ancora, le difficoltà gli erano moltiplicate dalle usanze. Doveva dipingere contro un fondo d'oro, impaludare ciascuno de' suoi personaggi in un vestimento tradizionale, non delimitare i corpi che per sagome. Che cosa gli restava, dunque, per esprimere le sfumature del proprio pensiero? I gesti, la faccia. (Trad. it. ivi, 74-75)

Ed è adesso che Mary-Ann si rivolge allo stesso Duccio, costringendo il lettore a prendere parte al processo generativo (da qui la funzione integrativa dell'ecfrasi):

Oh Duccio, solitaire Duccio,
j' imagine ta conquête: jour après
jour; lutté pour acquérir la moue
de cet ange, lutté pour grouper tes
personnages, lutté pour fixer une
parcelle de ton génie sur chacune de
leurs faces.

Duccio, o solitario Duccio, immagino la tua
conquista. Tu hai lottato un giorno dietro l'altro
simile a un Titano; hai lottato per rendere
il broncio di quell'angiolo, lottato per aggruppare
i tuoi personaggi, lottato per fissare una
particella del tuo genio su ciascheduna delle
loro faccie [sic].

Un soir, tu descendis comme de coutume prendre le frais sur l'esplanade Laterina et tu considéras l'horizon nocturne, silencieusement: tu portais une âme éblouie... Tu venais d'achever le doux profil de saint Agnès, et tu te sentais plus grand qu'aucun homme de ton temps. Puis, l'expérience acquise à force de peines, tu t'aventuras dans une série de petites scènes de la vie Rédemptrice. Tes yeux surhumains évoquèrent cet Évangile qui constituait ton pain intellectuel: syllabe à syllabe, tu l'illustras. (Ivi, 105-106)

Una sera, discendesti come di solito a prendere il fresco sulla spianata del Laterino e contemplasti l'orizzonte notturno, silenziosamente. Avevi teco l'anima incantata. Il profilo dolce di Sant'Agnese avevi terminato e ti sentivi più grande di tutta l'altra gente del suo tempo. Poi, acquistata a forza di pene la tua esperienza, t'avventurasti in una serie di piccole scene di vita di Redenzione. I tuoi sovrumani occhi evocarono quel Vangelo ch'era per te il tuo pane intellettuale. A sillaba a sillaba l'hai rappresentato. (Trad. it. ivi, 76-77)



Immagine 2 – Duccio di Buoninsegna (1255-1318), *La Maestà* (1308-1311, particolare), tempera su olio, cm 213 x 396, Museo dell'Opera Metropolitana, Siena, pubblico dominio: <https://it.wikipedia.org/wiki/Maest%C3%A0_del_Duomo_di_Siena#/media/File:Duccio_Maest%C3%A0.jpg>

Immaginando la nascita dell'opera d'arte, Mallarmé si pone nel solco della più alta tradizione ecfraistica e alimenta un'*évâpyeia* di fondo, ovverosia la forza della rappresentazione visiva che non va perduta nel processo intermediale, ma anzi ne è come intensificata. L'immagine, come accadeva per *Guidoriccio da Fogliano*, è sì scomposta, ma tali tasselli sono a loro volta resi narranti e dinamizzati, non galleggiando più su un fondale indistinto. La progressione deitica, come si evince dalla conclusione del passo che andremo a citare, guida e orienta il lettore in una totale armonia dello sguardo:

«Voici le morne Jardin des Oliviers, la torche de Judas: le reniement de Pierre, trois fois répété et le coq qui chante. Voici Pilate qui se lave les mains d'un geste raide, l'Ange effarant dressé devant les saintes Femmes su Sépulcre... Durant des semaines et des semaines, ta vie fut le reflet de la Passion du Christ, tu recréas l'Idéal. Et peu importe de rechercher quel homme tu vécus, si tu possédas des vertus civiques, des affections familiales. Ces trois années de tâche acharnée dans l'aurole du mystère divin te sacrent Artiste entre tous les Artistes, o Duccio pieux et passionnant: Tu reçus la Grâce...»
(Ivi, 106)

“L'orto degli Olivi, oscuro; la torcia di Giuda, il rinnego di Pietro, ripetuto tre volte e il gallo che canta. Qui è Pilato che si lava le mani, gesto rigido. Ecco l'Angelo stupefacente dinanzi alle Sante Donne al Sepolcro. Per settimane e settimane la tua vita fu il riflesso della passione di Cristo. Tu ne hai creato una seconda volta l'Ideale. Quale uomo fosti tu, quali virtù civili possedesti, quali affetti di famiglia? Che cosa importa saperlo? I tre anni d'impresa accanita nell'aureola del mistero divino ti consacrano artista tra tutti gli Artisti, o Duccio pio e appassionante. Tu sì, tu ricevesti la Grazia.”
(Trad. it. ivi, 77)

Sempre alla corrispondenza con Beatrice, appartiene il rimando dell'*Annunciazione* di Sebastiano Mainardi (1480): affresco conservato nella Collegiata del Duomo di San Gimignano ma erroneamente attribuito da Mary-Ann a Domenico Ghirlandaio. Data la natura dialogica di tali passaggi, è sempre ravvisabile il tentativo di rendere l'opera d'arte il più viva possibile, ferma restando la natura afasica dell'immagine che la scrittura cerca di compendiare e anettere alla realtà, come si evince dalla chiusa del passo:

J'aimerais vous transporter devant la fresque que je considère depuis tantôt. Elle pâlit lentement dans le crépuscule: aucun verre ne la protège, aucun cadre ne la signale. Elle s'offre là, contre un gros mur, au fond d'un recoin solitaire et nu comme une sacristie de campagne. C'est l'Annonciation; mieux encore, c'est un cantique de pureté, de vertu sans phrases, de Résignation; c'est le: «Je vous salue, Marie». Et qui l'a peinte? Le Ghirlandajo [...].
(Ivi, 129-130)

Vorrei potervi trasportare davanti all'affresco che sto contemplando a lungo. Impallidisce a poco a poco nel crepuscolo che volge: non è protetto da vetro né messo in mostra da alcuna cornice. Eccolo là contro un gran muro, in un fondo solitario nudo come una sacrestia di campagna. È un'Annunciazione; meglio ancora è un cantico di pietà e di virtù, senza parole, un cantico di Rassegnazione. È il “Ti saluto, Maria!”, diventato vero e presente. Sapete chi l'ha dipinto? Ghirlandaio. (Trad. it. ivi, 94)



Immagine 3 – Sebastiano Mainardi (1460-1513), *Annunciazione* (1482), affresco. Collegiata di Santa Maria Assunta, Loggia del Battistero, San Gimignano, 98x197cm, fotografia dell'autore

Non mancano casi, invece, in cui la descrizione indugia sul *pathos* della scena rappresentata, tanto che lo spettatore vi si proietta mediante uno sguardo di tipo “intradiegetico” (Cometa 2012, 107). È il caso dello *Svenimento mistico di Santa Caterina*, realizzato dal Sodoma nel 1626 e conservato nella Basilica di San Domenico:

Combien de fois me suis-je prosternée
devant cette chapelle où le Sodoma
évoqua la Stigmatisée palpitante sous
le geste divin, combien de fois ai-je
ressenti jusqu'au bout des nerfs l'épuis-
ement que révélait son doux visage
évanoui, combien, combien de fois me
suis-je relevée de là en titubant, le cœur
si grave, si lourd, que je m'en allais sans
regarder autour de moi, craignant avec
horreur que le bruit de la rue déchirait
mon songe! (Ivi, 242)

Quante volte mi sono prosternata
davanti alla cappella in cui Sodoma
evocò la stigmatizzata palpitante sotto
il gesto divino, quante volte ho io
risentito sino all'estremità dei nervi
l'esaurimento rivelato sul dolce viso
svenuto, quante, quante volte mi sono
rialzata di là titubante, col cuore così
grave, così pesante, che me ne andavo
senza guardarmi attorno, temendo con
orrore che il rumore della via lacerasse
il mio sogno. (Trad. it. ivi, 173)



Immagine 4 – Giovanni Antonio Bazzi (detto il Sodoma, 1477 – 1549), *Svenimento ed estasi di Santa Caterina* (1526), affresco, cm 295x305 (posto ai lati del tabernacolo dov'è custodita la sacra testa della Santa), Cappella di Santa Caterina, Chiesa di San Domenico, Siena, CCPL Attribution-Share Alike 3.0 Unported: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Siena,_san_domenico,_cappella_di_Santa_Caterina,_altare_di_Giovanni_di_Stefano,_affreschi_del_Sodoma_Svenimento_ed_Estasi_della_Santa.JPG#filelinks>

Ecco che l'immagine sfuma e si confonde alle impressioni del soggetto percipiente, venendo meno altresì la funzione denotativa (sappiamo l'autore ma non il titolo dell'opera). Resta, comunque, una dinamizzazione *in fieri*, accentuata dall'impeto proiettivo con cui la descrizione viene portata avanti. L'ultimo rimando all'arte figurativa è ravvisabile proprio a fine del romanzo: Dominique racconta a Mary-Ann di aver visitato la chiesa dei Servi di Maria, “una delle più ricche di capolavori”⁶⁸, almeno stando alle parole della futura moglie. Ma la risposta dell'uomo, dovrebbe ormai abituarci all'idea che di Siena mistica è rimasto ben poco:

- Riche? Ma foi! Dès l'entrée, je tombai en contemplation devant un bout de fresque qui sortait d'un mur, et je ne vis rien d'autre. Je ne sais comment cette petite Vierge insignifiante et pâle me rendit si vite ma sérénité. (Ivi, 413)

- Ricca? Mamma mia! Appena dentro, caddi in contemplazione davanti a un pezzo di fresco che usciva dal bianco d'un muro. E non vidi altro; ma non so come quella madonnetta insignificante e pallida mi rese lì per lì la mia serenità. (Trad. it. ivi, 301)

⁶⁸ Trad. it. ivi, 301. Orig. ivi, 413: “une de plus riches en chefs-d'œuvre [...]”.

Sulla *Madonna del Bordone* di Coppo di Marcovaldo (1261), *Le Ressac* si chiude (siamo alla terzultima pagina), lasciando tuttavia un'aura d'irrequietudine mai sopita. D'altronde, il *vagabondage* di Mary-Ann non è che l'inizio di un itinerario creativo e al tempo stesso individuale: quello percorso poi da Camille Mallarmé per tutto il resto della sua vita.



Immagine 5 – Coppo di Marcovaldo (1255-1276), *Madonna del Bordone* (1261), dipinto a tempera e oro su tavola, cm 225x125, Basilica di Santa Maria dei Servi, Siena, pubblico dominio: <https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_del_Bordone#/media/File:Coppo_di_marcovaldo,_madonna_del_bordone,_siena,_chiesa_dei_servi,_1261_tavola,.jpg>



Immagine 6 – Cesare Marcorelli (1885-1948), Ritratto di Camille Mallarmé pubblicato su *I Diritti della scuola. Corriere scientifico-letterario* XVII, 17, 6 febbraio 1916, 57. Ente fornitore dell'immagine: Indire-Fondo Materiali Scolastici e Archivi storici, CCPL Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia: <<http://www.bdp.it/immagini/immag/maggio2014/camillemarlammedirscuolascientn17-1916.jpg>>

Riferimenti bibliografici

- Anonimo (1913), "Una innamorata di Siena", in Dante Rossi (a cura di), *Almanacco senese. Piccola enciclopedia della vita pratica. Guida politica amministrativa e statistica della città e provincia di Siena. Rassegna illustrata dei più notevoli avvenimenti senesi dell'anno*, Siena, Tipografia ed. di Carlo Meini, 141-146.
- Baridon S.F. (1967), "A proposito di alcune traduzioni francesi di Pirandello", in Umberto Bosco *et al.*, *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani* (Isola di San Giorgio Maggiore, 2-5 ottobre 1961), Firenze, Le Monnier, 99-155.
- Battini Michele (2010), *Il socialismo degli imbecilli. Propaganda, falsificazione, persecuzione degli ebrei*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Biagini Enza (2016), "La parola delle immagini. Appunti su ecfresi, *graphic novel* e *novelization*", in Ead., *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, Firenze, FUP, 51-76.
- Biggi M.I., a cura di (2010), *Eleonora Duse: viaggio intorno al mondo*, Milano, Skira.
- Brandi Cesare (1987), *Aria di Siena. I luoghi, gli artisti, i progetti*, a cura di Roberto Barzanti, Roma, Editori Riuniti.
- Campo Cristina (1988 [1987]), *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi.
- Cara Antonio (1984), *CENERE di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, Nuoro, Istituto Superiore Regionale Etnografico.
- Castellana Riccardo (2008), "Ritratto dell'artista da anarchico. Gli anni senesi di Federico Tozzi", *Bullettino senese di storia patria* CXV, 1, 199-249.
- Cometa Michele (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Courtault Deslandes J.-L. (1984), "Apollinaire critique de Claudel: une lettre inédite à Camille Mallarmé", *Studi Francesi* XXVIII, 2, 250-270.
- (1991), *Les Témoignages inédits de Camille Mallarmé 1914-1924. Un essai de médiation littéraire et politique entre la France et l'Italie*. Thèse de doctorat en littérature comparée présentée par Jean-Louis Courtault-Deslandes sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Paris, Université de Paris-Sorbonne.
- (1993), "Claudel et l'Italie à travers le témoignage de Camille Mallarmé", *Bulletin de la Société Paul Claudel* XXXV, 129, 13-24.
- Cucca Francesco (2015 [2005]), *Lettere ad Attilio Deffenu (1907-1917)*, a cura di Simona Pilia, introduzione di Giuseppe Marci, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi / CUEC.
- D'Ambra Lucio (1914), "Cronache di libri", *Noi e il mondo* IV, 7, 300.
- Dante (1991), *Commedia. Inferno*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.
- De Blasi Jolanda (1949), *Le quattro basiliche patriarcali dell'anno santo*, Firenze, Del Turco. Traduit de l'italien par Camille Mallarmé (1949), *Les 4 basiliques patriarcales de l'année Sainte*, Firenze, Del Turco.
- Dioudonnat P.M. (1987 [1973]), *Je suis partout (1930-1944). Les maurrassiens devant la tentation fasciste*, Paris, La Table Ronde.
- Dort Bernard (1967), "Pirandello et la dramaturgie française contemporaine", in Umberto Bosco *et al.*, *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani* (Isola di San Giorgio Maggiore, 2-5 ottobre 1961), Firenze, Le Monnier, 51-71.

- Frabetti Anna (1999), “Pirandello a Parigi. L'interpretazione del teatro italiano in Francia nei primi anni Venti”, *Filologia e critica* XXIV, 3, 375-426.
- Galimi Valeria (2000), “Intellettuali e collaborazionismo. L'itinerario di *Je suis partout* tra Maurras e Hitler”, *Passato e Presente* XVIII, 49, 69-95.
- Giannini Amedeo (1953), “Profili di uomini politici. Charles Maurras”, *Rivista di Studi Politici Internazionali*, XX, 2, 311-314.
- Lauro Salvatore (1921), “Camille Mallarmé. *La casa secca*”, *La Fionda* II, 6-7, 278-279.
- Lipparini Giuseppe (1913), “Siena in un romanzo francese (Le Ressac)”, *Il Marzocco* XVII, 32, 2.
- Maccone Grazia (1960), “Così ho visto Camille Mallarmé”, *Culture Française* VII, 6, 313-316.
- Mallarmé Camille (1912), *Le Ressac*, Paris, Bernard Grasset. Trad. it. di Paolo Orano (1914), *Come fa l'onda... Romanzo senese*, Milano, Fratelli Treves Editori.
- (1915), *La leggenda d'oro di Mollichina*, illustrazioni a colori di Duilio Cambellotti, Lanciano, Rocco Carabba.
- (1916a), *Conferenza su Paul Claudel*, con studio critico sull'oratrice di Paolo Orano, Città di Castello, Società Tipografica Leonardo da Vinci.
- (1916b), *La casa secca*, Paris, Calmann-Levy. Trad. it. di Paolo Orano (1921), *La casa secca*, Milano, Fratelli Treves Editori.
- (1918a), *Donne! Date ali alla vittoria!*, Roma, Officina Poligrafica Italiana.
- (1918b), *L'Apocalissi dell'Aquila*, Giornale Il Soldato, Roma, Officina Poligrafica Italiana, 1-8.
- (1922), “Les Siciliens”, *Les Écrits Nouveaux* IX, 7, 67-79.
- (1923), *La légende dorée de Mie-seulette*, illustrations de Constance de Breton, Paris, G. Crés.
- (1924), *L'amour sans visage*, Paris, Albin Michel.
- (1926a), “En regardant Sienne”, *La Diana. Rivista d'arte e vita senese* I, 3, 177-179.
- (1926b), “Un erede del Rinascimento: Armand Point”, *Emporium* LXIII, 375, 143-151.
- (1928), “Un dramma di salotti del secolo XVIII”, *Nuova Antologia* VII, 262, 471-487.
- (1929), *L'ultima tragedia di Michelangelo*, Roma, Optima. Trad. fr. par Camille Mallarmé (1930), *Un drame ignoré de Michel-Ange*, Paris, Firmin-Didot.
- (1934), “La creatrice”, *Il Messaggero*, 26 aprile, 3.
- (1937), “Quand le prince-poète sert son pays. Le véritable D'Annunzio”, *Je suis partout*, 15 octobre, 10.
- (1938), “La question juive en Italie”, *Je suis partout*, 12 août, 4.
- (1944), “Aggiunta al pro-memoria del senatore Paolo Orano dalla signora Camille Mallarmé-Orano”, Archivio storico del Senato della Repubblica, Atti relativi alla nomina dei senatori del Regno, Fascicoli dei senatori, Paolo Orano, <[http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/All/1C30D8B90E631DA74125646F005DF5F2/\\$FILE/1608%20Orano%20Paolo%20fascicolo.pdf](http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/All/1C30D8B90E631DA74125646F005DF5F2/$FILE/1608%20Orano%20Paolo%20fascicolo.pdf)> (11/2018).
- (1948), *Un pensatore geniale. Paolo Orano*, Roma, Biblioteca de L'Eloquenza.
- (1950), “Comment Luigi Pirandello fut révélé au public parisien le 20 décembre 1922”, *Revue d'histoire du théâtre* II, 1, 7-37.

- Mallarmé Stéphane (1893), *Vers et prose. Morceaux choisis. Avec un portrait par M. James M. N. Whistler*, Paris, Perrin et C^{ie}. Trad. it. di F.T. Marinetti (1917), *Versi e Prose: Prima traduzione italiana di F.T. Marinetti*, Milano, Istituto Editoriale Italiano.
- Manetti Beatrice (2007), “Nuclei di documentazione femminile della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (XIX-XX Secolo)”, in Alessandra Contini, Anna Scattigno (a cura di), *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo* (Atti della giornata di studio, Firenze, Archivio di Stato, 3 febbraio 2005, t. II.), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 105-118.
- Marinetti F.T. (1909), “Manifeste du Futurisme”, *Le Figaro* LV, 51, 20 Février 1909, 1.
- Menichelli G.C. (1962), *Viaggiatori francesi reali o immaginari nell'Italia dell'Ottocento. Primo saggio bibliografico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Miranda (1915), “Causerie sur la littérature enfantine”, *L'eloquenza. Antologia critica-cronaca* V, 1-2, 180-181.
- Nuvolati Giampaolo (2013), *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, FUP.
- Orano Paolo (1914), “Prefazione”, in Camille Mallarmé, *Come fa l'onda... Romanzo senese*. Trad. it. di Paolo Orano, Milano, Fratelli Treves, v-viii.
- (1917), “Une vieille histoire”, *Il Carroccio. The Italian Review* III, 7, 511-512
- (1937), *Gli Ebrei in Italia*, Roma, Pinciana.
- Pellini Pierluigi (1998), *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza.
- Pirandello Luigi (1904), *Il fu Mattia Pascal*, Roma, Nuova antologia.
- (1969 [1917]), “Il piacere dell'onestà”, in Id., *Il berretto a sonagli, La giara, Il piacere dell'onestà*, a cura di Corrado Simioni, Milano, Mondadori, 86-145. Trad. fr. par Camille Mallarmé (1923), *La volupté de l'honneur: Comédie en trois actes*, Paris, Imprimeur de l'illustration.
- Sanpaolesi Piero (1949), *La Piazza dei miracoli. Il Duomo, il Battistero, il campanile, il Camposanto di Pisa*, Firenze, Del Turco. Trad. fr. par Camille Mallarmé (1950), *La place des miracles. La cathédrale, le baptistère, le campanile, le camposanto de Pise*, Firenze, Del Turco.
- Saponaro Dina, Torsello Lucia, a cura di (2015), *Biblioteca di Luigi Pirandello. Dediche d'autore*, presentazione di Franca Angelini, Roma, Bulzoni.
- Setti Dora, a cura di (1972), *Eleonora Duse ad Antonietta Pisa. Carteggio inedito*, Milano, Ceschina.
- Tozzi Federigo (1911), *La zampogna verde*, Ancona, Puccini & figli Editore.
- Valbousquet Nina (2017), “Latinité et antisémitisme latin au service du fascisme : culture et propagande chez Paolo Orano et Camille Mallarmé, entre France et Italie”, en Barbara Meazzi, Jérémy Guedj (sous la dir. de), “La culture fasciste entre latinité et méditerranéité (1880-1940)”, *Cahiers de la Méditerranée*, 95, numéro spécial, 191-208.
- Valentini Valentina (2009), “Gli anni del silenzio. La donna del Mare, Angela di Foligno: due soggetti che non diventarono film”, in M.I. Biggi, Paolo Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse, Venezia, 1-4 ottobre 2008*, Roma, Bulzoni, 445-465.
- Vitale Sergio (2015), *Il paesaggio e il suo rovescio. Distanza e proiezione nel luogo dell'Altro*, Firenze, Clinamen.
- Vivanti Annie (1932 [1918]), *Zingaresca*, Milano, Mondadori.