



Laboratorio critico 2013, 2 (3), pp. 1-7

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

**«La blancheur sanglotante des lys» contro
«Les lys jaunis des lendemains»: il giglio tra
Mallarmé e Maeterlinck.**

Mario MELILLO

«Sapienza» - Università di Roma

Nei numerosi studi che prendono in esame la raccolta poetica *Serres chaudes* del belga Maeterlinck uno dei riferimenti privilegiati riscontrati è stato Verlaine. Senza dubbio il languore e l'aria pesante che si respirano sotto la serra rimandano alle condizioni ed ai sentori cari al poeta di Sagesse così come anche i toni tenui e i chiarori lunari non possono non indurre a pensare ai *Poème saturniens*. Vi è del resto però un continuo e quasi ossessivo ripetersi di un lessema distintivo di un altro poeta simbolista di capitale importanza per l'evoluzione poetica in ambito francese, ossia Mallarmé. Per quanto apparentemente non siano manifesti contatti tra i due autori, vi sono altresì alcune piccole testimonianze che evidenziano sia l'ammirazione del belga nei confronti del maestro sia l'attenzione che quest'ultimo dona alle produzioni e al percorso di Maeterlinck. Egli, godendo nella capitale francese della protezione e del supporto di Villier de l'Isle Adam, subiva di conseguenza l'influenza di tutto il cenacolo che di sovente era solito riunirsi nel *mardi de la Rue de Rome*. Citando di passaggio un attestato di stima verso Mallarmé rintracciabile nella risposta all'*Enquête sur l'évolution littéraire* di Jules Huret in cui il giovane belga rispondendo alla domanda su quali fossero le sue simpatie a Parigi dice: « — Oh ! Mallarmé ! quel cerveau!»¹, vi è senza dubbio una concezione storica e culturale che lascia con buona probabilità supporre una significativa ascendenza subita da Maeterlinck. Di rimando, come risulta dalla cronologia delle corrispondenze di Mallarmé, fu lo stesso poeta francese a suggerire il nome di Maeterlinck a Huret qualificandolo quindi come un autore degno di prendere parte al novero dei maggiori letterati del momento: in una lettera dell'aprile del 1891, Huret

remercie Mallarmé de lui avoir suggéré, pour l'Enquête, Maeterlinck et Edmond Picard.²

Ancor più significative sono altre due attestazioni che testimoniano l'attenzione di Mallarmé nei confronti del giovane autore: la prima è una lettera inviata al belga il 20 Aprile del 1890 dopo aver ricevuto una copia di *Serres chaudes*³; la missiva purtroppo non ritrovata è però certificata dalla risposta di Maeterlinck. Oltre a permettere di supportare una lettura avvenuta della raccolta poetica da parte di Mallarmé, essa dimostra l'attenzione e l'interesse del belga nel rimettersi al giudizio di quello che a tutti gli effetti considera un maestro.

Maurice Maeterlinck avait assisté à la conférence de Mallarmé à Gand, où il fut sans doute présenté à Mallarmé par Rodenbach. Maeterlinck avait dans sa jeunesse un véritable culte pour Mallarmé, attesté notamment par quatre lettres fort respectueuses conservées à Valvins. Celle de Mallarmé à Maeterlinck n'ont malheureusement pas été retrouvées: on voit, par les réponses de Maeterlinck, qu'elles ont dû être fort élogieuses.⁴

Dalle parole contenute nella missiva di risposta di Maeterlinck si percepisce la trepidazione e la grande aspettativa per un giudizio che giudica capitale sulla sua raccolta poetica, una sorta di biglietto d'accesso al mondo della grande letteratura del tempo.

Mon cher Maître / Je vous remercie profondément de l'admirable lettre que vous avez bien voulu m'écrire. Votre silence au sujet de mes pauvres *Serres chaudes* avait été ma plus grande tristesse, dans l'isolement où je suis, et j'étais inquiet comme quelqu'un dont la conscience n'a pas voulu parler, jusqu'à ce soir où le bonheur de vous voir. Je vous remercie du fond du cœur et de l'âme de ce que vous m'avez dit alors, et de ce que vous me dites aujourd'hui. / Croyez, Maître, à mon admiration la plus profonde. / M. Maeterlinck.⁵

Il secondo attestato di stima reciproco nonché di contatto, è rappresentato da un'altra lettera inviata da Mallarmé di cui, come per la precedente non rimane che la risposta di Maeterlinck. Datata 13 ottobre 1890, sembra essere un ringraziamento sentito e profondo per una plausibile testimonianza di supporto ed incoraggiamento che Mallarmé aveva manifestato dopo l'uscita dell'articolo di Octave Mirbeau su *Le figaro* nel 24 agosto del 1890 e che aveva sancito la notorietà di Maeterlinck al pubblico francese. La presenza di una missiva di congratulazione

² Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, recueilli, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1965, IV, vol. 1, p. 575.

³ Ivi, Table des ouvrages reçus par Mallarmé, p. 570. [1890-1891].

⁴ Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op. cit., IV, vol. 2 p. 96.

⁵ Ibidem.

¹ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 128.

spedita proprio a Mirbeau da Mallarmé il 29 dello stesso mese di agosto conferma non solo la plausibilità ma quasi la certezza della lettera d'incoraggiamento per Maeterlinck di cui si riporta il testo della risposta:

Mon cher Maître. / Je vous remercie profondément du précieux billet que vous avez bien voulu m'écrire. Tant que vous n'avez pas parlé, je ne suis pas tranquille. Je ne sais qui vous a appelé notre conscience extérieure, et c'est vrai cela, c'est vrai au point que je n'ose pas me remettre au travail avant un signe de votre main. J'étais bien découragé ces jours-ci, et je doutais profondément de moi-même, à cause de toutes ces admirations de mauvais augure que m'avait amené [sic] l'admirable et si généreux article de M. Octave Mirbeau. Vos si bonnes, vois si chères, vos si nobles paroles ont effacé tout cela et je vous en remercie encore et encore du meilleure de mon cœur. / Croyez mon cher et glorieux maître à mon admiration et à ma reconnaissance profondes. / Maurice Maeterlinck.⁶

La forte espressione descritta da Maeterlinck del non mettersi al lavoro senza ricevere un segno da parte di Mallarmé rispecchia l'assoluta dedizione verso il grande poeta francese. Il riscontro più diretto è dato dalla testimonianza testuale: nel 1889 avviene la pubblicazione presso la casa editrice Vanier di *Serres chaudes*, esordio letterario del giovane belga che alla fine della sua esistenza vedrà come un peccato di giovinezza le prime e quasi uniche composizioni poetiche (eccezion fatta per *Quinze chansons*). Per quanto sia formalmente sia dall'andamento lirico nonché dalla profondità e tessitura delle immagini i componimenti raccolti in *Serres chaudes* non possono nemmeno forse essere accostati al respiro e alla grandezza di quelli di Mallarmé, vi è altresì, specie in campo semantico e nella scelta dei simboli e delle forme, una vicinanza piuttosto evidente. Quel che sorprende da un punto di vista primariamente lessicale e che può indurci a pensare ad una lettura di Mallarmé è la ricorrenza della parola *lys* che attraversa la raccolta dal principio alla fine. Il primo impatto è di ordine quantitativo: per quanto sia manifesta l'importanza di questo fiore e le valenze ad esso connesse la ricorsività in Maeterlinck è senza dubbio maggiore, tanto che ricorre 19 volte solamente in *Serres chaudes*. Il fiore del biancore, dell'inazione e dell'assenza viene spesso ripreso e mantenuto in tale stato dal belga, in particolar modo quando questo è connesso ad immagini che potrebbero definirsi verginali. «Ses lys de glace»⁷, «Mon âme est pâle d'impuissance / Et de blanches inactions»⁸, «O le glauques tentations»⁹, sono solamente alcuni esempi che culminano nelle quartine di *Feuil-*

⁶ Ivi, p. 147.

⁷ Maurice Maeterlinck, *Acquarium*, in *Serres chaudes*, Bruxelles, Paul Lacomblez Éditeur, 1912, p. 63.

⁸ Ivi, *Oraison*, p. 11.

⁹ Ivi, *Tentations*, p. 15.

lage du cœur, in cui il biancore del giglio nonché la sua anatomica struttura si erigono come una mistica bianca preghiera, ricordando molto da vicino immagini care a Mallarmé:

Seul, un lys érige d'entre eux,
Pâle et rigidement débile,
Son ascension immobile
Sur les feuillages douloureux,

Et dans les lueurs qu'il épanche
Comme une lune, peu à peu,
Elève vers le cristal bleu
Sa mystique prière blanche.¹⁰

Per meglio dire, in ogni occorrenza nella quale una potenza stenta o ancora non si è prodotta in atto, ricorre l'immagine del biancore, di una purezza quasi ancestrale ed ossessiva (si confronti a tale proposito il componimento *Ennui*¹¹). Sembra che la serra protegga il pensiero, l'anima e anche le figure stesse che la sensibilità del poeta esprime in una sorta di sospensione del tempo e del giudizio. Si ha quasi l'impressione di trovarsi in un costante e glaciale, nel senso di impersonale, tepore: tutto è sotto serra, le azioni degli uomini, le aspirazioni, perfino i paradossi e il banale sembrano neutralizzarsi in un *continuum* estetico. Ancora un giglio, propone in maniera brillante questa tendenza in *Ronde d'ennui*:

J'entends des voix dans mon sommeil
Si nonchalamment apparues!
Et des lys s'ouvrent en des rues
Sans étoile et sans soleil.¹²

Tutto ciò che è bianco è intatto, puro; tutto quanto è neutro: questo *lys* si apre su una strada che in realtà è innaturale, al di fuori delle condizioni spaziotemporali, su un mondo che in realtà non esiste. L'emblema è la serra, paradosso del naturale prodotto tramite artificio: il gioco di trasparenza e conseguentemente di apertura e congiunzione col mondo esteriore rimane solo l'illusione dietro la quale si cela invece l'isolamento e la ritrosia di un'anima che richiude al riparo il suo candore sotto una campana di vetro.

La trouvaille, s'est la métaphore centrale, la serre: l'âme qui renvoie au monde végétal, élevé, protégé, artificiellement à l'abri du dehors dans le moiteur de la cloche de verre.¹³

Negli stessi anni anche Rodenbach, altro poeta belga, sembra soffermarsi sulla figura del giglio grossomodo con le medesime valenze. In *Le Règne du silence*, anch'esso ritrovato nel novero delle ope-

¹⁰ Ivi, *Feuillage du cœur*, p. 26.

¹¹ Ivi, *Ennui*, p. 43.

¹² Ivi, *Ronde d'ennui*, p. 55.

¹³ Paul Gorceix, *Les vertiges de l'analogie*, saggio introduttivo a M. Maeterlinck, *Œuvres, I*, Éditions Complexe, 1999, p. 53.

re inviate a Mallarmé tra il 1889 e il 1891, troviamo espressioni quali «C'est l'hostie aux lys purs de leurs lèvres priantes;»¹⁴ nelle quali la valenza simbolica risulta essere non dissimile. Anche le associazioni alla figura femminile e alla semantica amorosa connessa però sempre ad una sfera in cui la cromia predominante è il bianco, ricordano alcune espressioni del primo Mallarmé, come sottolinea Mauron:

L'association des idées de fleur et de la femme est archétypique dans l'inconscient, banale dans la conscience. [...] Le résultat est évident: la fleur remplace et signifie la figure féminine, diversement colorée par d'imaginaires situations dramatiques.¹⁵

I versi di Rodenbach, ricordando che la sezione *Du silence* dal quale sono tratti era già stata pubblicata nel 1888, sembrano ribadire questa associazione macchiandosi tuttavia di altre sfumature:

Silence : c'est la voix qui se traîne, un peu lasse,
De la dame de mon silence, à très doux pas
Effeillant les lis blancs de son teint dans la glace ;
Convalescente à peine, et qui voit tout là-bas
Les arbres, les passants, des ponts, une rivière.¹⁶

Più vicine al sentimento di purezza e biancore verginale sono invece le espressioni in *La jeunesse blanche*; essendo tale raccolta del 1886, non si può escludere che Maeterlinck non l'avesse letta e ammirata tanto da fare proprie alcune suggestioni come ad esempio quella dell'anima paragonata al giglio:

Je lui disais souvent : vous êtes ma Madone
Et mon âme est un lis d'argent que je vous donne.¹⁷

Ancor più interessante forse è una ancor più vicina alla suggestione in cui il simbolo liliace figura quasi a rappresentare un desiderio iperbolico se non del tutto impossibile: il contrasto tra questo e le *décès de rose* induce inoltre a spingersi fino a Mallarmé:

Le temps I Le temps qui va toujours, Jamais lassé!
Mais nous redresserions, vainqueur de toutes
choses,
Notre amour survivant sur l'avenir glacé
Comme un lis immortel dans le décès des roses !¹⁸

In Mallarmé il *lys* implica una semantica ben precisa non molto lontana da quella di Rodenbach ma soprattutto di Maeterlinck: oscillando tra i due

¹⁴ Georges Rodenbach, *Le Règne du silence*, sezione *Du silence*, IV, Paris, Charpentier, 1891, p. 190.

¹⁵ Charles Mauron, *Dés métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1963, p. 127.

¹⁶ Georges Rodenbach, *Le Règne du silence*, sezione *Du silence*, I, Paris, Charpentier, 1891, p. 183.

¹⁷ Georges Rodenbach, *La jeunesse blanche*, *Litanies d'amour*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1886, p. 59.

¹⁸ Ivi, *Refrain triste*, p. 71.

poli cromatici e floreali della rosa e del giglio, il prevalere del bianco risulta essere il rispecchiamento di una fase di contrizione, inibizione e contenimento, che ha nel *lys* la più precisa simbolizzazione. Come si legge dal passo di Aish nello studio sulla metafora nell'opera mallarmeana, questi due poli sono estremamente evidenti e rimandano con buona probabilità altresì ad una valenza di tipo graduale sia emozionale che di temperatura. La colorazione della rosa, implica una presenza, un presentarsi del corpo e della materia; il biancore freddo e impassibile del giglio così come la sua anatomia per così dire aristocratica rimandano piuttosto ad un'assenza:

Ses fleur préférées sont le roses. Il les introduit presque toujours dans ses descriptions des jeunes filles. Elle s'associent au visage, suggérant ainsi la beauté des joues et des lèvres. [...] Ou le mot (rose) vient seul, dégagé de tout association de couleur, ou il se présente lié aux tons de rouge:

Dame,
sans trop d'ardeur à la fois enflamment
La rose qui cruelle ou déchirée et lasse
(*Dame sans trop d'ardeur...*, p 98)

Ta lèvre contre le cristal
Gorgée à gorgée y compose
Le souvenir pourpre e vital
De la moins éphémère rose.¹⁹
(v. c., p.84)

Potremmo altresì citare passi come ad esempio *l'Après-midi d'un faune*:

De roses tarissant tout parfum au soleil,
Où notre ébat au jour consumé soit pareil.²⁰

O ancor più forse un'espressione in *Les fleurs*:

Et, pareille à la chair de la femme, la rose
Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair,
Celle qu'un sang farouche et radieux arrose !²¹

Qui, in un gioco meraviglioso di cromie metaforiche, il rossore del sangue selvaggio e radioso irrorerà la rosa macchiandola di crudeltà così come, con un sottile e raffinato sensualismo, è macchiata la carne delle donne, il cui emblema non può che essere la figura di Hérodiade sbocciata in un giardino di chiarore.

Il secondo polo, ossia quello del biancore del giglio, riconduce a seguire il percorso della studiosa:

Une autre fleur qu'il aime, c'est le lys. Celui-ci se montre en contraste frappant de couleur et de

¹⁹ Deborah A. K. Aish, *La métaphore dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*, Genève: Slatkine Reprints, 1981, p. 59.

²⁰ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes, Après-midi d'un faune*, Paris, Gallimard, Pleiade, 1998, p. 22.

²¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes, Les fleurs*, op. cit., p. 10.

L'emblema di ciò che per il poeta belga rappresenta il puro, l'incontaminato viene qui accomunato alla cromia di ciò che invece rappresenta per lui il peccato o più in generale la sfera negativa. Con buona probabilità è la mancanza di un secondo polo contrastivo a relegare la mancanza di dialettica riscontrabile d'altronde non solo nelle tematiche ma anche nella modalità di espressione poetica. Mancando dell'opposizione, l'*âme de serre*, rinchiusa nella propria ossessiva trasparenza non può che restare a guardare. L'inazione, la mancanza movimento verso l'esterno o meglio di proiezione del soggetto verso il mondo esteriore relega quest'ultimo nella sua solitudine costringendolo ad ingiallire. Interessante notare come Maeterlinck indichi nel domani questo processo. A differenza di quanto accade per la sfera semantica negativa, il *lys* di per sé conserva le valenze positive: ciò che lo rende *jauni* è il giacere in un'aria immobile e rafferma. Considerevole come da un punto di vista prettamente cromatico la scelta sia accurata: col giallo convenzionalmente si indica qualcosa di invecchiato, un oggetto o un ente che ha subito e arrea su di sé le tracce dello scorrere del tempo: un logorio. Lo stesso Maeterlinck in effetti utilizza ad esempio immagini più forti con cromie sensibilmente diverse per indicare accezioni del tutto negative come ad esempio in *Cloche de verre*: « Et je crois que les cygnes ont couvé des corbeaux ! »²⁹

Le analogie sui lessemi o su alcune tematiche ed ancor più invece le differenze nello sviluppo di queste, lasciano supporre che una diversa tendenza lirica sia a fondamento di un risultato così differente tale da non essere mai stato accostato nonostante una simbologia di partenza non molto dissimile. Maeterlinck propone un lirismo basato su un'accumulazione di immagini, suggestioni, impressioni: un *quid* di recondito e insondato sembra pervadere l'intera raccolta senza però mai organizzarsi o strutturarsi in precise e puntuali combinazioni o intrecci. Tutto sembra giustapposto: un mondo visto dalla trasparenza di una serra e riportato sulla pagina con la stessa sensazione di afasia con cui i fenomeni vengono percepiti. Non a caso, da molti studiosi è stato considerato come un precursore del surrealismo (per quanto si è sempre considerato lontano dal *dérèglement* rimbaldiano). Scrive di fatti Andrieu:

Par des invocations, plus que par la mise en place d'images arbitrairement détruits et recomposés, il apparaît à cette époque comme un précurseur du surréalisme. Il énumère, il litanise; en décrivant ses visions oniriques il fascine et induit en état d'hypnose. [...] Il mêle, dans un geste si répété qu'il devient automatique, le sublime et le puéril, la féerie des livres d'enfants et l'infini du dé-

miurge, avec une nuance d'ironie qui voudrait faire passer le mage pour un sorcier lucide.³⁰

L'enumerazione così come il gesto automatico rintracciati da Andrieu spiegano l'accostamento al surrealismo; la giustapposizione di elementi anche banali tratti dal quotidiano spesso mescolati con sogni, visioni o addirittura immagini del tutto paradossali spacciate come reali stordiscono l'orientamento del lettore che si lascia trasportare da una litanìa continua, da una bianca preghiera che in verità però non lo porta lontano dal proprio punto di partenza. Non a caso già Michaud nel suo fondamentale studio *Message poétique du symbolisme* descriveva in maniera formidabile le percezioni derivanti dalla lettura della raccolta *Serres chaudes*:

même ennui né de «désirs abandonnés», même «tristesse monotone», même sanglots d'une «âme lasse». Mais nulle part encore on n'avait entendu le son de ces plaintes. Pour la première fois, la répétition y acquiert une puissance de suggestion aussi pénétrante; c'est véritablement la monotonie devenue rythme et musique. Grâce à elle, chaque vers pénètre un peu plus profondément dans notre âme. On pourrait dire qu'un mouvement immobile est le secret de cette poésie. On avance de vers en vers, de poème en poème; et l'on s'aperçoit qu'on est toujours à la même place, dans le même cadre, avec les mêmes désirs et la même torpeur. La lente asphyxie des serres nous gagne.³¹

Le riflessioni fin qui condotte confluiscono prendendo corpo in maniera nitida e palese nel ragionamento di Michaud che intravede proprio in tre istanze tra loro connesse e congiunte la logica e la ragione di un tale risultato poetico. In primo luogo parla, associandosi al pensiero che vede il poeta belga come precursore del surrealismo, della figura retorica della ripetizione, utilizzata non solamente con scopi puramente lirici come figura del significante ma come fosse una precisa e volontaria scelta di poetica tale da diventare il punto focale, centro ritmico e musicale dell'intera raccolta. Secondo poi, non molto distante da ciò che poco prima è stata definita come una sorta di dialettica apparente, esprime l'idea suggestiva di un movimento immobile come segreto della poesia di Maeterlinck. L'apparente avanzare o meglio giustapporsi di verso in verso, di poesia in poesia, non intacca l'atmosfera e la percezione che rimangono sospesi nello stesso torpore. Di conseguenza il quadro ultimo in cui sfocia questa condizione è l'asfissia, lenta ma inesorabile che finisce col contraddire anche l'idea stessa della serra, per sua natura contemplata come rifugio, come protezione.

³⁰ J. M. Andrieu, *Maurice Maeterlinck*, Paris, Éditions universitaires, 1962, p. 34.

³¹ Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, p. 291.

²⁹ Ivi, p. 20.

Di gran lunga diverso invece l'impianto poetico sotteso alla costruzione delle immagini in Mallarmé: come scrive Thibaudet sembra che ogni singolo elemento presentato nella sua poesia sia attraversato da una forza motrice, un impulso al dinamismo (si pensi a tal proposito al ventaglio, alla predilezione per la danza) che mantiene costantemente la potenza dialettica.

Si maintenant, éclairés par ces indications, nous cherchons le trait commun des images mallarméennes, il nous apparaîtra un mouvement. Ce qui domine chez Mallarmé, ce ne sont ni les images actives, ni visuelles, ni tactiles, mais les images motrices, — et toute imago tactile, visuelle, auditive, montre en lui une tendance à se mobiliser, à glisser vers l'image correspondante d'un autre sens, l'accent portant non sur les points de départ et d'arrivée, mais sur cette trajectoire même. Toute image plastique, saisie et arrêtée, se libère par une fuite, comme les deux nymphes qu'enlace le Faune e l'Après-Midi. Et l'Après-Midi d'un Faune offre le type le plus frappant de cette mobilité d'images qui sous la même phrase incessamment l'une dans l'autre défont, se fondent. De la tendance aux images motrices ne se sépare pas ce goût de la danse, sur lequel Mallarmé bâtit de frêles échafaudages d'esthétique subtile. Par delà la musique et la poésie même, tout l'art essentiel, dans le ballet qu'il rêve, est figuré par des mouvements de danseuse. Ces mouvements, minutieusement esquissés, sont filés comme un son musical. [...] La phrase de Mallarmé s'installe au cœur du mouvement pour l'exprimer par des images motrices, et non, comme on le fait d'ordinaire, hors du mouvement pour le dessiner avec des images plastiques. Là, c'est le mouvement qui est traduit directement en images motrices, mais fréquemment ce sont des visions plastiques qui sont dissoutes, spiritualisées en un jeu de ces mêmes images motrices.³²

Quello che stupisce è l'attenzione sia alla capacità evolutiva intrinseca di ogni immagine che propone, sia l'abilità nel contemplare le possibilità di movimento e mutamento che si moltiplicano dall'intreccio di simboli o figure a tal punto che lo stesso Thibaudet conclude:

Ainsi la danseuse idéale, selon Mallarmé, aurait pour fonction de rédiger en une écriture de mouvements l'être et le sens d'un objet, étoile, fleur, vase.³³

In qualche senso allora, sarebbe suggestivo supporre che fosse proprio questa dialettica e questa tendenza motrice a conservare il biancore degli ideali e dei simboli mallarmeiani. Nella continua dilatazione di una sintesi impossibile e nella consapevolezza di questo gioco tra due poli per natura inconciliabili, Mallarmé mantiene alta e viva la tensione. Ne sono esempi immagini meravigliose come:

³² Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé : étude littéraire*, op. cit., p. 195.

³³ Ivi, p. 196.

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même.³⁴

in cui un semplice distico sembra far vivere nella mente l'idea del volteggiare di una ballerina, dimostrando come il contatto tra i simboli e la cromia avvengano sotto l'egida di una tendenza motrice.

O ancor più tutta la quartina di *Les fleurs* nella quale, il biancore singhiozzante del *lys* si sparge e diffonde sul mare dei sospiri e attraverso l'aria fino alla luna come il dissolversi di un profumo:

Et tu fis la blancheur sanglotante des lys
Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure
À travers l'encens bleu des horizons pâlis
Monte rêveusement vers la lune qui pleure !³⁵

In questo senso, il *lys* smette di essere semplice fiore, ma rappresenta un percorso, un'idea che nella tensione del suo perpetrarsi mantiene viva la sua autentica purezza: in tale chiave è da leggere l'acuto commento di Thibaudet alla quartina:

Les lys ne sont pas « une fleur » sur laquelle s'arrête l'imagination. Mais on dirait que, comme les couleurs du prisme dans leur blancheur, sous leur main cueilleuse de gerbes, ils ont réuni l'âme de toutes les fleurs et stylisé l'espace du jardin le soir. C'est le jardin entier qui par eux musicalement s'exhale dans ces quatre vers d'enchantement, et qui, vers l'horizon où la lune flotte, monte en quatre plis de terre vaporisée.³⁶

Quasi l'opposto di quanto avviene nell'opera di Maeterlinck nella quale la poetica di giustapposizione di immagini, frenando l'impulso dialettico, lascia solamente percepire una tensione che non esplora e non lascia emergere e che lentamente finirà con l'ingiallire sotto la trasparenza della serra.

³⁴ Stéphane Mallarmé, *Une dentelle s'abolit*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 42.

³⁵ Stéphane Mallarmé, *Les fleurs*, *Œuvres complètes*, op. cit., 10.

³⁶ Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé : étude littéraire*, op. cit., p. 303.