Ori e gioielli di Mallarmé

Valeria Ramacciotti

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7100>

DOI: 10.4000/studifrancesi.7100

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 avril 2010

Paginazione: 33-41

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Valeria Ramacciotti, «Ori e gioielli di Mallarmé», *Studi Francesi* [Online], 160 (LIV | I) | 2010, online dal 30 novembre 2015, consultato il 11 janvier 2021. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7100> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.7100>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Ori e gioielli di Mallarmé

«Je suis mort et ressuscité avec la clef des pierreries de ma dernière Cassette spirituelle»¹, così scriveva Mallarmé, per descrivere il proprio stato d'animo alla fine di una grave crisi depressiva, all'amico Aubanel in una lettera da Tournon il 16 luglio 1866: i simboli del gioiello, delle pietre preziose, dell'oro, in questo caso una magica chiave, sono per il poeta fondamentali e così ricorrenti che il lettore non può non essere colpito da questo scintillio purissimo che si rivela nei momenti più alti ed intensi della sua opera fin dagli inizi.

La gemma, vista come distillato essenziale di quanto più misterioso e segreto si genera nelle viscere della terra, è un ovvio simbolo della poesia e come tale era già stato utilizzato dai poeti che Mallarmé aveva conosciuto ed amato, in particolare da Vigny e da Baudelaire, per fermarci ai predecessori dell'Ottocento. Di Vigny è ben noto il verso che apre la seconda parte della *Maison du berger*: «Poésie! ô trésor! perle de la pensée!», e più avanti, nello stesso testo un'intera strofa chiarisce forse in modo un po' didascalico il valore del simbolo:

Comment se garderaient les profondes pensées
Sans rassembler leurs feux dans ton diamant pur
Qui conserve si bien leurs splendeurs condensées?
Ce fin miroir solide, étincelant et dur,
Reste de nations mortes, durable pierre
Qu'on trouve sous ses pieds lorsque dans la poussière
On cherche des cités sans en voir un seul mur.

Diamant sans rival, que tes feux illuminent
Les pas lents et tardifs de l'humaine raison!
Il faut pour voir de loin les Peuples qui cheminent,
Que le Berger t'enchasse au toit de sa Maison².

Analogamente, nelle due quartine finali di *Bénédiction*, Baudelaire innalza il suo inno alla poesia facendo ricorso agli stessi simboli:

Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,
Les métaux inconnus, les perles de la mer,
Par votre main montés, ne pourraient pas suffire
À ce beau diadème éblouissant et clair;

Car il ne sera fait que de pure lumière,
Puisée au foyer saint des rayons primitifs,

(1) S. MALLARMÉ, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. B. MARCHAL, Paris, Gallimard (coll. «Folio classique»), 1995, p. 313.

(2) A. DE VIGNY, *La Maison du Berger*, in *Œuvres complètes*, Paris, Éd. du Seuil, 1965, pp. 91-92.

Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs!³

In entrambi i casi ci si riferisce all'opera del poeta, ma per Baudelaire, pur affascinato dallo splendore del gioiello, la gemma non basta e la purezza della poesia può essere assimilata solo a quella della luce stessa: il Bello infatti non deve avere, come aveva per Vigny, e in generale per i primi grandi romantici, lo scopo di illuminare il cammino dell'umanità, di guidarla o consolarla, ma trova nella originaria perfezione la sua stessa ragione di essere. È interessante inoltre il fatto che nei due brani poetici si faccia anche allusione allo specchio, tema simbolico anche questo che ritroveremo esaltato in Mallarmé: ma nel primo caso è il diamante ad essere specchio duro e solido in cui si condensano gli alti pensieri umani, mentre nel secondo sono gli occhi umani ad essere specchi opachi, incapaci di riflettere la perfezione.

La perfezione della bellezza assoluta è al centro della ricerca estetica di Mallarmé, che il poeta elaborava negli stessi anni in cui stendeva la sua *Hérodiade*, opera ambiziosa, alla quale lavorerà per tutta la vita senza peraltro portarla a termine⁴. Sovente nelle bellissime lettere agli amici ne parla, ma tra le tante allusioni vogliamo qui sottolineare la definizione che il poeta ne dà a Cazalis in una lettera del 1865: «Ah! ce poème, je veux qu'il sorte, joyau magnifique, du sanctuaire de ma pensée»⁵. Opera divina pertanto, che deve uscire dalla sacralità della sua mente, come Minerva dalla mente di Giove, sotto forma appunto di "gioiello": non a caso dunque ritroviamo, nei versi densi e perfettamente elaborati che la compongono, tale tema che ritorna a più riprese, in modi sempre più ricchi di significati, in una rara coerenza di ispirazione e di lavoro simbolico: il poeta porta il simbolo già usato dai suoi predecessori al massimo grado di valore e di astrattezza concettuale.

Nella *Scène*, pubblicata nel 1871 ma intrapresa parecchi anni prima, il gioiello fa la sua apparizione insieme ad *Hérodiade* stessa. Gli occhi della vecchia nutrice, che l'attende inquieta, ne fissano l'ombra, l'anziana donna vorrebbe baciare le dita della fanciulla cariche di anelli, prima immagine concreta che si offre allo sguardo: «À mes lèvres tes doigts et leurs bagues»⁶. La figura di *Hérodiade* si delinea gradualmente, prima vaga, sul fondo della stanza, poi la mano inanellata; è un dettaglio che compare prima di altri che gradualmente compongono la sua persona: la chioma, di cui parleremo, i piedi che calmerebbero il mare agitato, già preludio a quella che sarà la trasfigurazione in gioiello della stessa fanciulla. La cornice non può che essere quella dell'oro dei capelli, la sapiente montatura, se così possiamo dire, in cui si incastoneranno via via le pietre preziose. I capelli subiscono una metamorfosi significativa: in un primo tempo *Hérodiade* li sente come un torrente gelido che le scorre addosso, ma con un ardito capovolgimento l'acqua sul corpo virginalmente si solidifica e la chioma è percepita come un oro pesante e freddo:

Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs
À répandre l'oubli des humaines douleurs,
Mais de l'or, à jamais vierge d'aromates,
Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâleurs mates,
Observent la froideur stérile du métal,
Vous ayant reflétés, joyaux du mur natal,
Armes, vases, depuis ma solitaire enfance⁷.

(3) Ch. BAUDELAIRE, *Bénédiction*, in *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard («Bibl. de la Pléiade»), 1962, p. 7.

(4) Per quanto riguarda *Hérodiade*, cfr. G. DAVIES, *Mallarmé et le rêve d'"Hérodiade"*, Paris, Corti, 1978.

(5) S. MALLARMÉ, *Corr.*, cit., p. 257.

(6) Id., *Hérodiade. Scène*, in *Œuvres*, éd. Y.-A. FAVRE, Paris, Garnier, 1985, p. 44.

(7) *Ibid.*, p. 45. È stata notata a proposito di questi versi una coincidenza ancora una volta con Bau-

La chioma d'oro di Hérodiade è «vierge d'aromates» e pertanto, non contaminata da alcun profumo, conserva intatta la sua purezza, che allude alla castità della fanciulla. L'associazione agli aromi non può non ricordarci *Don du poème*: «Par le verre brûlé d'aromates et d'or»⁸, dove invece il poeta vuole evocare un'atmosfera notturna favolosa, carica di suggestioni orientali, momento magico in cui dovrebbe nascere «l'enfant d'une nuit d'Idumée», il *poème* dedicato appunto a Erodiade, una creatura d'Oriente. Ma i colori e i profumi, al sorgere della fredda aurora, si rivelano illusioni fallaci, incapaci di rimediare alla sua sterilità, virtù che al contrario Hérodiade percepisce come un valore e che vuole conservare intatta, grazie alla lucida durezza del metallo, quasi scudo difensivo in cui si riflettono le immagini della sua infanzia che sta per svanire: «joyaux du mur natal, | Armes, vases [...]».

Tutto ciò prelude all'inno che Hérodiade leva alla fine per esaltare la sua verginità, sinonimo di Bellezza, quella bellezza che la vita con i suoi mutamenti fatalmente corromperebbe: le pietre preziose, elementi ctonii che la terra protegge intatte, incontaminate in eterno, ne sono il simbolo e il poeta le utilizza in modo insistente ma variato, quasi che il suo occhio penetrasse negli abissi per evocarle e farne un mosaico di superba fattura nel quale possiamo alfine ammirare la sua visione di Hérodiade:

Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris déserte!
 Vous le savez, jardins d'améthyste, enfouis
 Sans fin dans de savants abîmes éblouis,
 Ors ignorés, gardant votre antique lumière
 Sous le sombre sommeil d'une terre première,
 Vous, pierres où mes yeux comme des purs bijoux
 Empruntent leur clarté mélodieuse, et vous
 Métaux, qui donnez à ma jeune chevelure
 Une splendeur fatale et sa massive allure!⁹

Tutti gli elementi che compongono questa raffigurazione del Bello non solo sono di natura minerale, ma sono anche nascosti alla vista degli uomini in profondità insondabili, alle quali può accedere soltanto la facoltà poetica. Infatti secondo Mallarmé le caratteristiche della poesia pura sono da collegare proprio alla sua inatingibilità, fatta di lontananze abissali e siderali: è immediato dunque il riferimento alla volta notturna in cui brillano come diamanti le stelle, elementi archetipici della poesia, che a loro volta assumono per analogia le connotazioni del gioiello. Pochi versi dopo quelli citati un'altra serie di immagini ci rinvia dal mondo sotterraneo a quello celeste e Hérodiade parla di «[sa] pudeur grelottante d'étoile» e asserisce di «sentir en la chair inutile | Le froid scintillement de ta pâle clarté, | Toi qui te meurs, qui brûles de chasteté»¹⁰. I due elementi si trovano riuniti nel penultimo splendido verso della *tirade*, perfettamente equilibrato da un punto di vista ritmico e fonetico, che contiene una delle metafore più suggestive del brano: «Hérodiade au clair regard de diamant...». Lo sguardo puro e cristallino è quello del poeta stesso, che assume in sé e nel suo fare poetico la casta lontananza della vergine. Ne è spia poco dopo la volontà di Hérodiade di chiudere le imposte per non vedere l'azzurro del cielo («Et je déteste, moi, le bel azur!»), verso che non può non richiamare alla mente la composizione *L'Azur*, scritta a Tournon negli stessi anni. La *Scène* si chiude con la parola

delaire: «Et dans cette nature étrange et symbolique
 | Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique, || Où
 tout n'est qu'or, acier, lumière et diamant, | Resplendit à jamais, comme un astre inutile, | La froide ma-

jesté de la femme stérile», (XXVII, *op. cit.*, p. 28).

(8) *Ibid.*, p. 43.

(9) *Ibid.*, p. 48.

(10) *Ibid.*

«pierreries», che riassume tutto il *poème* e il suo splendore di superbo gioiello, quale appunto Mallarmé si era riproposto di comporre.

È stato giudicato tale ricorso alla pietra preziosa come un cedimento alla tecnica del Parnasse, ma giustamente osserva Mauron «on a trop insisté, à mon avis, sur le caractère parnassien de ce poème où M. Thibaudet voit surtout un “*morceau de concours*”. Les bijoux du Parnasse sont des pierres bien taillées, étincelantes, mais qui n'ont pas les reflets troubles de celles-ci. Leconte de Lisle, Heredia, Gautier semblent aussi loin que possible d'une secrète expression psychologique: ils cisèlent leurs vers en bons ouvriers, sans grande violence et sans maladresse»¹¹. Si sarebbe infatti difeso il poeta da un tale accostamento ai poeti parnassiani, e basta leggere la lettera a Cazalis tanto spesso citata, contemporanea all'inizio della composizione di *Hérodiade*: «J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrai définir en deux mots: *Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit*»¹². D'altra parte la polemica con i Parnassiani prosegue, fino alle affermazioni degli scritti più tardi e ai chiarimenti offerti a Jules Huret per la sua *Enquête sur l'évolution littéraire* del 1891:

les Parnassiens [...] traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant: les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent; par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du Bonheur de deviner peu à peu; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, pour une série de déchiffrements¹³.

Il senso del mistero e l'utilizzazione di analogie allusive si fanno più intensi ed oscuri nell'*Ouverture ancienne*, che Mallarmé non pubblicherà mai, per rielaborarla costantemente nella sua tensione spasmodica verso la perfezione. Anche qui ritorna, nelle parole incantatrici della Nutrice, le metafore preziose, ma in un clima cupo, quasi oscure nel loro splendore; il termine chiave per capire il velo che si stende su tutto il *poème* è la prima parola che apre il testo, parola cara a Mallarmé, che la ripeterà anche in altri grandi componimenti: «Abolie», epiteto riferito all'aurora, e ripetuto nel secondo verso, con «aboli», aggettivo questa volta legato allo stagno che rispecchia «des ors nus fustigeant l'espace cramoisi»; ma ormai l'acqua è abbandonata dal riflesso della stella/diamante: «desolée | par le diamant pur de quelque étoile, mais | Antérieure, qui ne scintilla jamais»¹⁴. Che il diamante puro della stella sia la poesia stessa si è già detto, e se ne trova conferma nel famoso verso di *Les Fenêtres*, dove il poeta porta il suo sogno come un diadema brillante, evidente richiamo a Baudelaire, «au ciel antérieur où fleurit la Beauté»: qui l'aggettivo di rilievo è *antérieur* che definisce la poesia e la bellezza come fatti che trascendono la realtà umana, e che si situano in un cielo metafisico, al quale egli si sente legato «antérieurement selon un pacte avec la Beauté»¹⁵. Tanto erano scintillanti i gioielli evocati da *Hérodiade*, altrettanto funebri e spenti sono gli ori che fanno trasparire la loro luce nei versi della Nutrice, presaga di ore dolorose: così appaiono una «orfèverie éteinte», un «argent noir», un «arôme d'ors froids», «le vieil éclat voilé du vermeil insolite», per concludere con due

(11) Ch. MAURON, *Mallarmé l'obscur*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986, p. 106.

(12) S. MALLARMÉ, *Corr.*, cit., p. 206.

(13) J. HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*,

Vanves, Les Editions Thot, 1984, p. 77.

(14) S. MALLARMÉ, *Ouverture ancienne d'Hérodiade*, in *Œuvres*, cit., p. 90.

(15) Id., *Étalages*, in *Œuvres*, cit., p. 293.

versi che riprendono con una densità angosciosa il tema della stella/poesia irraggiungibile: «en l'éternelle allée | De ses espoirs, pour voir les diamants élus | D'une étoile mourante, et qui ne brille plus»¹⁶.

Se le metafore dell'oro nell'*Ouverture* hanno sapore funebre, in *Le Guignon* l'oro ha un gusto amaro per i mendicanti dell'azzurro «mordant au citron d'or de l'idéal amer»¹⁷, quell'ideale che sfugge ironico e lontano e il cui frutto dorato è il concentrato terrestre. Tuttavia possiamo notare che l'oro può assumere per Mallarmé una connotazione più calda e confortante, associato a visioni e a momenti di espansione vitale. Così ne *Les Fenêtres*, dove il bacio disperato del moribondo che vorrebbe fuggire dalla laida stanza di ospedale si stampa su «les tièdes carreaux d'or», oltre i quali egli ha la visione surreale e irraggiungibile di un tramonto che riveste ai suoi occhi le forme invitanti di «galères d'or, belles comme des cygnes», cariche di ricordi, che dolcemente si dondolano nel porto, forse con una eco dell'*Invitation au voyage* di Baudelaire. Un analogo richiamo a Baudelaire (*Le Poison*) è evidente anche in *Aumône*, peraltro scritto nel 1862 quindi prima di *Les Fenêtres*, in cui ritroviamo lo stesso povero barbone esiliato dal mondo, che nel vino pagato con l'elemosina, troverà all'alba una via di fuga nell'oblio: «l'aurore est un lac de vin d'or | Et tu jures avoir au gosier les étoiles!»¹⁸.

Nell'*Après midi d'un faune*, l'oro si trova ancora associato ad un momento della giornata, quello dello splendore del meriggio, quando i desideri scorrono violenti nel sangue, «À l'heure où ce bois d'or et de cendre se teinte»: per analogia la vegetazione mediterranea riflette la luce solare, con le sue sfumature dorate, così come pochi versi prima era stato evocato, con un'ardita metafora «l'or glauque de lointaines | Verdures»¹⁹. Nelle composizioni più tarde l'oro compare nuovamente in contesti legati al tramonto, come nella quartina che chiude *Autre éventail*, che presenta un raffinatissimo gioco di analogie e corrispondenze tra luce solare e monili, prima con il ventaglio che chiudendosi si trasforma in uno scettro prezioso, poi con il lampo finale che un raggio solare al tramonto fa scaturire dal bracciale della fanciulla:

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet²⁰.

Un altro tramonto, questa volta sul fiume, è trattato con tono garbatamente ironico in un verso di *Petit air I*: ma il poeta distoglie lo sguardo dallo spettacolo ormai consueto («gloriole») del cielo in fiamme, «les ors du coucher»²¹, per rivolgerlo ad un'altra inattesa visione, quella del tuffo tra le onde, quale candido cigno, della donna che lo accompagna.

In *Victorieusement fui le suicide beau...* il tramonto è colto invece nel suo momento estremo e drammatico, quando la luce vermiglia scompare definitivamente per far posto alle tenebre della notte: «Tison de gloire, sang par écume, or, tempête»²². Più interpretazioni, come sempre sono state date di questo sonetto, tra le altre quella che vuole che sia il sole stesso a parlare. Sarei più propensa a dare credito alla esegesi di Mauron che invece vi vede una tentazione ironica del poeta al suicidio, davanti all'apparente suicidio del sole, che sembra morire in una gloria di oro e di sangue:

(16) *Id.*, *Ouverture ancienne*, cit., p. 92.

(17) *Id.*, in *Œuvres*, cit., p. 24. È da notare in questo celebre verso la raffinata ricerca di assonanze, che spesso anche in altri testi si accompagnano al termine "or".

(18) *Ibid.*, p. 42.

(19) *Ibid.*, pp. 52-53.

(20) *Ibid.*, p. 61.

(21) *Ibid.*, p. 66.

(22) *Ibid.*, p. 69.

salvo poi, scese le tenebre, ritrovare un riflesso intimo e placato di tutto quel tormentato splendore nella chioma dell'amante, «un trésor présomptueux de tête», che si trasforma in un imperiale casco d'oro posato sui cuscini, «comme un casque guerrier d'impératrice enfant»: come non ricordare la chioma dalla «massive allure» di Hérodias? L'oro e la chioma d'altronde si rispondono sempre nell'immaginario di Mallarmé e basterà citare *La Chevelure vol d'une flamme...*, inno alla capigliatura di Méry Laurent, in cui si intrecciano tutte le metafore care al poeta, il quale afferma di non desiderare altro oro se non «la vive nue» che accende come una fiamma «l'extrême | Occident des désirs»²³.

Oggetti d'oro, o che conservano tracce di antiche dorature, vengono evocati da Mallarmé, che crea anche a questo proposito suggestive analogie legate a sottili consonanze cui si presta il termine *or*. Oggetto simbolico della poesia stessa è la coppa che il poeta leva per il *Toast funèbre* dedicato a Théophile Gautier. Non si tratta del bicchiere in vetro leggero con cui brinda agli amici in *Salut*, bensì di una coppa, singolarmente vuota per la mancanza dell'amico morto, ma impreziosita dallo sbalzo che raffigura un «monstre d'or»²⁴: *bibelot* prezioso, omaggio alla raffinatezza dei versi di Gautier, ma soprattutto un oro dalle proprietà dinamiche, attribuite al mostro che soffre e si attorciglia intorno al calice, nel tentativo di uscirne, forse ancora un simbolo della tensione dolorosa che si accompagna all'opera poetica.

Il baluginare dell'oro, che riflette una lontana luce quasi spenta, è la caratteristica comune ad altri tre sonetti famosissimi, in cui la sillaba torna sia per la sua portata simbolica, sia per la sua valenza fonetica. Nel primo di questi, *Sainte*, la cui prima stesura risale al 1865, troviamo la sillaba *or* contenuta nel verbo *se dédore* («le santal vieux qui se dédore | De sa viole»²⁵), in rima con *mandore*, in cui peraltro l'estenuarsi della luce del vecchio legno dorato si contrappone al participio «étincelant» che chiude il verso successivo: l'evanescenza dell'oro e della luce messi in risalto nella prima quartina percorrono tutta la poesia fino all'estremo sospiro finale della «musicienne du silence». Lo stesso gioco di rime è ripetuto nella prima terzina di *Une dentelle s'abolit...*:

Mais chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien²⁶

Il verbo questa volta è *se dore*, la stessa allitterazione si ripete poi anche all'interno del secondo verso (*dort* – *mandore*), con un raro effetto musicale, sottolineato nel verso seguente. Ben più complessi sono i rimandi interni in *Ses purs ongles...*: come si sa, è quasi per una scommessa con se stesso che Mallarmé decise di cimentarsi con un sonetto dalle rime fisse, noto infatti anche col titolo di *Sonetto in yx*, rima difficile a cui si alterna quella in *or*. Ma troviamo soltanto una volta la sillaba *or*, con il significante corrispondente al significato, ovviamente in rima al primo verso della prima terzina, in posizione forte, per descrivere il lontano luccichio dell'oro della cornice di uno specchio assai elaborata, composta da esseri mitologici, licorni in lotta con una ninfa:

Mais proche à la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe²⁷,

(23) *Ibid.*, p. 54.

(24) *Ibid.*, p. 56.

(25) *Ibid.*, p. 55.

(26) *Ibid.*, p. 78.

(27) *Ibid.*, p. 69.

Dal punto di vista delle allitterazioni, la sillaba *or*, oltre che in rima, si trova nel termine *nord* al primo verso e in *licornes* al terzo: la sonorità contribuisce all'effetto di profondità che il poeta vuole dare alla stanza priva del «Maître», ma dove si conserva uno specchio che riflette le lontane stelle del cielo notturno. L'oro della cornice agnizza, si spegne quasi, come abbiamo visto per la doratura della viola di santa Cecilia, ma mantiene la sua luce misteriosa grazie alla vitalità delle entità mitiche che vi sono scolpite: gli esseri d'oro che impreziosiscono l'oggetto sono simili al mostro che soffre nella coppa aurea dedicata a Gautier ed hanno lo stesso valore simbolico.

Il primo verso di questa composizione («*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*») si impone alla nostra attenzione, per quanto concerne il tema che ci siamo proposti: come per Hérodiade è una mano che simboleggia la poesia, ma i gioielli non sono gli anelli che la adornano, bensì le stesse unghie, dure e brillanti come onici. Bisogna tener presente che il primo significato greco della parola *onyx* è per l'appunto unghia, e in seguito il termine è venuto ad indicare anche la pietra preziosa dai poteri magici, più conosciuta nel colore scuro, ma che può assumere anche colorazioni più delicate, rosate e trasparenti, proprio come un'unghia: quindi la prima e l'ultima parola del verso sono l'una lo specchio dell'altra, in questo affascinante intreccio di corrispondenze ritmiche e simboliche.

Se nell'unghia traslucida troviamo riunite le proprietà della pietra preziosa e dell'essere vivo, il diamante, come abbiamo visto, è accostato alla stella, ma anche allo sguardo umano: l'immagine più sublime è quella che già abbiamo sottolineato, il chiaro sguardo adamantino di Hérodiade, ma la metafora ritorna in *Toast funèbre*, dove «le regard diaphane», «pluie et diamant»²⁸ è quello del poeta. Pioggia e diamante, associati in apposizione a sguardo, ne sottolineano la chiarezza limpida, la capacità del poeta di penetrare al fondo delle cose, ma allo stesso tempo richiamano una certa liquidità: quasi un oscillare tra la tendenza verso l'evanescenza e quella verso la cristallizzazione.

Qualche problema interpretativo lo pone il diamante che compare nel sonetto *Quelle soie aux baumes de temps...*, composto nel 1868, poi rielaborato in onore di Méry Laurent e pubblicato nel 1885, che si presume descrivere la tentazione del poeta di fuggire dalla tensione verso l'ideale per abbandonarsi alla realtà simboleggiata dall'amplesso amoroso, soffocando nella chioma femminile, «la torse et native nue», il grido della poesia:

Dans la considérable touffe
Expirer, comme un diamant,
Le cri des Gloires qu'il étouffe²⁹.

Secondo Paul Bénichou³⁰ il diamante che l'amante principesco deve offrire in dono alla donna è la sua stessa ispirazione poetica; secondo altre interpretazioni, un po' più banali, il poeta potrebbe invece alludere alla rinuncia alle glorie esteriori, alle apparenze del mondo che volentieri sacrifica per l'autenticità dell'amore.

In due poesie più tarde sempre dedicate a Méry Laurent il poeta fa ancora ricorso alla metafora del diamante, nella sua accezione di «pietra trasparente e liquida»: in *Rondel I*, che riprende il tema della *belle matineuse*, si mostra al risveglio una bellezza femminile sempre fresca e chiara, non turbata dai sogni notturni, che mantiene lo sguardo limpido: «Dans l'oeil diamants impayés»³¹; in *Dame sans trop d'ardeur...*, per

(28) *Ibid.*, p. 67.

(29) *Ibid.*, p. 79.

(30) P. BÉNICHOU, *Selon Mallarmé*, Paris, Galli-

mard, 1995, pp. 160-163.

(31) S. MALLARMÉ, in *Œuvres*, cit., p. 96.

il verso che contiene la metafora del diamante («pour ouïr dans sa chair pleurer le diamant»³²) facciamo ricorso alla spiegazione di Jean-Pierre Richard, il quale afferma che se metaforicamente il diamante simboleggia la rugiada che brilla nel cuore della rosa, bisogna anche vedervi «concentration, centralisation, [...], fruit focal ou clef d'une intimité»³³, quindi non solo lo sguardo, ma anche la più segreta intimità femminile si innalza alla condizione di preziosa concentrazione di vitalità e di mistero. A questo proposito possiamo qui richiamare alcune immagini da *Le Phénomène futur*, poemetto in prosa in cui Mallarmé ci presenta la bellezza primigenia, non contaminata ancora dalla vita, tema analogo a quello di Hérodiade. Oltre alla chioma, «une extase d'or», «les yeux, semblables aux pierres rares, ne valent pas ce regard qui sort de sa chair heureuse»³⁴; anche la carne, come lo sguardo, ha la sua luce segreta. Sembra quasi che il simbolo del diamante luminoso sia connaturato all'essenza femminile, tanto da ritornare anche in *Le nénuphar blanc*, montato come la fibbia di una cintura che, senza riuscirvi, dovrebbe difendere la bellezza dall'indiscrezione curiosa: «ce charme instinctif d'en dessous que ne défend pas contre l'explorateur la plus authentiquement nouée, avec une boucle en diamant, des ceintures»³⁵.

Sembra che fiumi di pietre luminose e chiare affiorino in tutta la poesia del Maestro della *rue de Rome*, ma la concentrazione più evocativa si trova nell'esclamazione che ricorre nei momenti più esaltanti, quando l'ispirazione poetica è presente in tutta la sua pienezza. «Pierrieries» infatti è il termine con cui si chiude la *Scène*, con cui il Fauno richiama alla mente le chiome delle ninfe invano inseguite nel sogno, ed infine ritorna denso di significato in *Au seul souci de voyager...*, nel dodicesimo verso, composto di tre sostantivi che riassumono tutta l'attività del viaggiatore e, per proprietà transitiva, del poeta: «Nuit, désespoir et pierrieries»³⁶. Il verso corrisponde esattamente al secondo del sonetto, con quella sottile arte dell'analogia che è caratteristica fondamentale della poesia mallarmeana: infatti all'India, terra misteriosa e irraggiungibile, fa riferimento il sostantivo *nuit*; *splendide* è appunto da mettere in rapporto con *pierrieries*, mentre *trouble* è da collegare a *désespoir*.

Abbiamo così stilato quasi un catalogo di ori e di pietre preziose che illuminano i versi del poeta, come egli stesso d'altra parte aveva fatto nella «Dernière mode», aprendo il primo numero con un articolo significativamente intitolato *Bijoux*, una lunga, meticolosa e ricca descrizione di raffinati gioielli adatti alle dame di ogni età e da indossare in ogni occasione: singolare spia di quanto la luce delle pietre lo attirasse e lo affascinasse perché come afferma egli stesso: «n'y a-t-il pas, dans les bijoux, quelque chose de permanent [...]?»³⁷. È pertanto la caratteristica permanente, cioè immutabile ed eterna, che fa del gioiello il simbolo della poesia; tuttavia la vera chiave di interpretazione va cercata anche altrove, soprattutto nella corrispondenza e negli scritti in cui Mallarmé parla della propria attività o di quella di poeti che stima e ammira: la ricerca poetica trova nella fattura perfetta del verso evocativo e nella rima sapiente la sua più completa realizzazione. Pur apprezzando le novità metriche che circolavano in quegli anni di clima simbolista, Mallarmé manifesta tutto il suo amore e il suo rispetto per l'alessandrino, che egli stesso utilizza nei grandi sonetti: «le poète d'un tact aigu qui considère cet alexandrin toujours comme un joyau définitif [...] y touche comme pudiquement, ou se joue alentour, il en octroie de voisins accords avant de le donner superbe et nu»³⁸. Più oltre nello stesso scritto, *Crise de vers*, egli ri-

(32) *Ibid.*, p. 94.

(33) J.-P. RICHARD, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris, Éd. du Seuil, 1961, p. 235.

(34) S. MALLARMÉ, in *Œuvres*, cit., p. 119.

(35) *Ibid.*, p. 138.

(36) *Ibid.*, p. 76.

(37) *Id.*, *Les Bijoux*, in la «Dernière mode», Paris, Ramsay, 1978, n. 1, p. 2.

(38) *Id.*, *Crise de vers*, in *Œuvres*, cit., p. 271.

prende lo stesso concetto, ma allargandolo a tutta la poesia. «L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries»³⁹.

Ma è nel suo animo stesso che, dopo oscuri e angosciosi periodi di crisi, si accendono i bagliori confortanti di sicurezze estetiche e di certezze legate all'intima consapevolezza di poter ritrovare l'ispirazione poetica. Una camera tutta sua, protetta da tende sontuose, in cui poter aprire in segreto i cassetti delle sue ricchezze, è la metafora che svela quanto valore il poeta attribuisca a questo lato della sua esistenza, l'unico per cui valga la pena di vivere e di affrontare le noie di una esistenza spesso penosa, come confida nel 1866 all'amico Coppée: «Je n'ai encore que la moitié de mon appartement, et ne vivrai que quand j'aurai ma chambre à moi, seule, pleine de ma pensée, les carreaux bombés par les Rêves intérieurs comme les tiroirs de pierres précieuses d'un riche meuble, les tapisseries tombant à plis connus»⁴⁰. Quel *Traité des pierres précieuses*, che pure aveva in mente di scrivere, Mallarmé ce lo offre attraverso le sue opere, dove come abbiamo visto spesso le pietre e gli ori compaiono; tuttavia il dono più prezioso sono proprio i suoi versi, rari gioielli, che rendono una musica perfetta, piena e autentica, e ci consentono di penetrare nell'intimità della sua camera segreta, della sua *arrière-boutique* come direbbe Montaigne, la stanza della poesia.

VALERIA RAMACCIOTTI

(39) *Ibid.*, pp. 276-277.

(40) *Id.*, *Corr.*, cit., p. 329.