

*Yale French Studies*, Vol. 1, No. 2, Fall-Winter, 1948,  
pp. 86-93

P.M.Pasinetti

The 'Jeanne Duval' Poems  
in *Les fleurs du mal*

(abstract)

At times that contemplator... would recite to her lines  
written in a language which she did not know.

Theodore de Banville, *Mes souvenirs*, VII.

[...]

[...] Our other obvious assumption - that a study of im-  
agery is a good way to start coming to grips with poems  
- could also be temptingly justified on Baudelaire's own  
premises. The imagery, the sensory material, would of-  
ten yield easily to identification with "Le Peintre de la vie  
moderne", in *L'Art romantique*) ["the entertaining, titillat-

*Yale French Studies*, Vol. 1, No. 2, Fall-Winter, 1948,  
pp. 86-93

P.M.Pasinetti

Le poesie 'Jeanne Duval'  
in *I fiori del male*

(estratto)

Ai tempi in cui il contemplatore... recitava per lei righe  
scritte in una lingua che lei non conosceva.

Théodore de Banville, *Mes Souvenirs*, VII

[...]

[...] nostra ovvia ipotesi – che uno studio delle immagini  
è un buon modo per cominciare ad entrare in rapporto  
con le poesie – potrebbe essere tentata di giustificarsi  
con le premesse dello stesso Baudelaire. L'immaginario,  
il materiale sensorio, può spesso portare all'identificazio-  
ne con "l'involucro divertente, stimolante, aperitivo del

ing, appetizing wrapping of the divine cake". (The Painter of Modern Life", in *L'art romantique* ). Even more (in the same passage and elsewhere) imagery seems to be felt by Baudelaire as the "body" of poetry, the medium toward the continuously elusive revelation of the "divine essence". The images are, so to speak, the objects of the cult. And the importance of this situation could not be too strongly emphasized. Some of this poetry, as I shall try to suggest, is not only based on it; it is about it.

The image used to describe the "bizarre déité" are almost as recurrent as Homeric epithets. Baudelaire's well known craftsmanship seems to invest the very manner in which he handles his materials, the stones, the animals he has so persistently in mind (so that if we reread, e.g., *Fusées XVII*, we are on familiar ground). Intuitive as they may be in origin, in their application they recall the jeweller's poised and well-calculated craft; I use this trite simile to suggest also that they make the poem as

dolce divino." ("Il pittore della Vita Moderna" in *L'Art romantique*). Ancora di più (nel medesimo passaggio ma anche altrove) l'immagine sembra essere sentita da Baudelaire come il "corpo" della poesia, il tramite verso la costantemente elusiva rivelazione della "divina essenza". Le immagini sono, per così dire, gli oggetti del culto. E l'importanza di questo fatto non dovrebbe essere troppo enfatizzata. Parte della sua poesia, come cercherò di suggerire, non è solo basata su questo: è su questo.

Le immagini usate per descrivere la "bizzarra divinità" sono ricorrenti almeno quanto gli epiteti omerici. La ben nota padronanza tecnica di Baudelaire sembra investire proprio la maniera in cui egli tratta i suoi materiali, le pietre, gli animali che ha così costantemente in mente (così che se rileggiamo per esempio *Fusées XVII*, siamo su un terreno esemplare). Tanto quanto intuitive possono essere state in origine, nella loro applicazione ricordano l'equilibrato e ben calcolato lavoro del gioielliere: mi ser-

single stones the jewel; they are applied with an eye to the whole piece.

*Les Bijoux*, which opened the group in the first edition, exemplifies as well as anything this tendency to organize things around a central vision, and suggest, as we shall have occasion to repeat, the poet's preference for the kind of thing which can "faire tableau". The details of the description, subordinate to that inclusive pattern, are from the very start the rather familiar ones. Roughly speaking we have, on one side, the "monde rayonnant de métal et de pierre" ["radiating world of metal and of stone"], a world which is glittering but cold and hard. On the other hand, we have hints of another pattern, the invitation to voyage toward regions of voluptuous calm, typically based on sea allusion: "mon amour profond et doux comme la mer" ["my love profound and sweet like the sea"]. And, of course, animal imagery ("tigre dompté"). And above all, the general tone which is, as

vo di questa trita similitudine per suggerire anche che esse rendono gioiello la poesia proprio tramite le singole pietre; esse sono infatti applicate con un occhio all'intera composizione.

*Les Bijoux*, che apriva il gruppo nella prima edizione, esemplifica come nient'altro questa tendenza a organizzare le cose intorno a una visione centrale, e suggerisce, come avremo occasione di ripetere, la preferenza del poeta per il genere di cose che possono "faire tableau". I dettagli della descrizione, subordinati a tale struttura inclusiva, sono fin proprio dall'inizio quelli piuttosto ricorrenti. Semplificando, abbiamo, da un lato, il "monde rayonnant de métal et de pierre" (mondo radioso di metallo e di pietra), un'espressione scintillante, ma fredda e dura. Da un altro lato abbiamo il suggerimento di un altro esempio, l'invito al viaggio verso regioni di voluttuosa calma, tipicamente basate sull'allusione al mare: "mon amour profond et doux comme la mer" [mio amore profondo e dolce come il mare]. E, naturalmente, immagini di animali ("tigre dompté" [tigre domata]). E soprattutto, il

we suggested, remarkably one of "composition".

[...]

It is also clear at once that the image of the mulatto girl has a function which transcends the love story, and that it does so in all its precious details: a halo of special significance is around each of them. And they are so concrete and so individually appropriate that abstract paraphrase becomes particularly inept. We have in the poems, of course, themes of attraction and repulsion, soft warm and gelid detachment, longing and ennui, pain and voluptuousness, but since these do not exist as polarized abstractions (each pair being part of the same, indivisible impulse) they can only be expressed through imagery, whose function they justify: the conciliating function in coping with complexities.

[...]

tono generale, che è, come abbiamo suggerito, palesemente quello della "composizione".

[...]

E' anche chiaro allo stesso tempo che l'immagine della mulatta ha una funzione che trascende la storia d'amore, e che lo fa in ogni prezioso dettaglio: vi è un alone di speciale significato intorno a ognuno di essi. E sono così concreti e così individualmente appropriati che l'astratta parafrasi diventa particolarmente inopportuna. Abbiamo nelle poesie, naturalmente, temi di attrazione e repulsione, tenero calore e gelido distacco, desiderio e noia, dolore e piacere, ma poiché tali cose non esistono come polarizzate astrazioni (ogni coppia è parte del medesimo indivisibile impulso), esse possono essere espresse soltanto tramite immagini, di cui giustificano la funzione: la funzione di conciliazione a fronte della complessità.

[...]

The pattern of contemplation established at the start is further stylized in a certain use of animal images. *Le Chat* is pretty, and rather predictable. The use of the serpent, I feel, shows more complexity. It is introduced in the sonnet "Avec tes vêtements... " by the slow, dance-like motion of the woman; and the image is re-worked in a special poem, the following *Serpent qui danse*. The serpent is exotic and secret, it partakes of the "nature étrange et symbolique/Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique"; in its immediately descriptive function, the image is elaborated upon to the point of establishing connections between the serpent's skin and the woman's " vêtements ondoyants et nacrés"; and much of the usual imagery connoting cold and unattainable indifference is adopted (the eyes are "bijoux froids" etc.)

We cannot help observing, however, the subtle and pre-

Il modello di contemplazione ipotizzato all'inizio è ulteriormente confermato da un certo impiego di immagini di animali. *Le Chat* è grazioso e piuttosto prevedibile. L'uso del serpente, mi pare, mostra maggiore complessità. È introdotto nel sonetto "Avec tes vêtements..." dal lento movimento della donna, simile a una danza; e l'immagine è rielaborata in una poesia speciale, la successiva *Serpent qui danse*. Il serpente è esotico e segreto, partecipa della "nature étrange et symbolique/Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique" ["natura strana e simbolica/In cui l'angelo inviolato si fonde con l'antica sfinge"]; nella sua funzione immediatamente descrittiva, l'immagine è elaborata al punto di stabilire collegamenti fra la pelle del serpente e i "vêtements ondoyants et nacrés" [abiti ondeggianti e madreperlacei] della donna; e vengono adottate molte delle usuali immagini che alludono a una fredda e inaccessibile indifferenza (gli occhi sono "bijoux froids" ecc.)

Non possiamo impedirvi di osservare, tuttavia, la sottile e

cise qualification that the place of the serpent in the picture implies; it is not so much the idol, to which appeasing gifts are vainly offered, as the object, the instrument of the magic performance:

Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés  
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.

[Like those long snakes which sacred jugglers  
At the end of their sticks rhythmically swing.]

("Avec tes vêtements")

Also, in the second "serpent" poem, the sea imagery is relevant. Until then it had been more typically used to imply a dream of unattainable warmth, longing toward "île paresseuse", or annihilations, dark "gouffre" (even her hair was "ce noir océan"). Here it serves as a vision of activity, in a rhythm of unusual vivacity:

Comme un navire qui s'éveille  
Au vent du matin,

precisa qualificazione che la posizione del serpente nel quadro implica; non è tanto l'idolo, al quale sono inutilmente offerti doni pacificatori, quanto l'oggetto, lo strumento della magica interpretazione:

Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés  
Au but de leur bâtons agitent en cadence

[Come quei lunghi serpenti che i giocolieri sacri  
In cima ai loro bastoni ritmicamente agitano]

("Avec tes vêtements")

Nella seconda poesia-"serpente" sono rilevanti anche le immagini del mare. Fino ad allora il mare era stato più tipicamente usato per suggerire un sogno di irraggiungibile calore, bramoso di "île paresseuse" [isola pigra], o annichilimento, oscuro "gouffre" [abisso] (anche i capelli di lei erano "quel nero oceano"). Qui invece serve come visione dinamica, in un ritmo di inusuale vivacità:

Comme un navire qui s'éveille  
Au vent di matin,

Mon âme rêveuse appareille  
Pour un ciel lointain.

[Like a vessel that awakes  
At the morning breeze,  
My dream soul sets sail  
Toward a distant sky.]

(Le Serpent qui danse")

[...]

I am not trying to force series of poems into a too well formulated scheme. It seems clear, however, that at this more or less central point of the group, the quality of the vision changes. At least, there is shift in emphasis. In particular I would describe this as an increased awareness of the fact that the speaker's contemplation is an image of the poetic art. And I would suggest that consequently the vision of the woman and of the poet bent toward her in long monologue is more and more characteristically placed in a light of recollection: recollection

Mon âme rêveuse appareille  
Pour un ciel lointain

[Come una nave che si sveglia  
Al vento del mattino,  
La mia anima sognante salpa  
Verso un cielo lontano]

("Le serpent qui danse")

[...]

Non sto tentando di forzare questa serie di poesie in uno schema troppo ben formulato. Sembra chiaro, tuttavia, che a questo punto più o meno centrale del gruppo la qualità della visione cambia. Perlomeno c'è una variazione nell'enfasi. In particolare io la descriverei come un'augmentata consapevolezza del fatto che la contemplazione del parlante è un'immagine dell'atto poetico. E suggerirei, come conseguenza, che la visione della donna e del poeta rivolto a lei in un lungo monologo è sempre più caratteristicamente posta in una luce di reminiscenza

being Baudelaire's typical mode of the artistic evocation.

In the *Bijoux*, by way of example, we had already noticed how the composition tended to "faire tableau"; now the "tableau" is placed more evidently at what Wordsworth would call "a distance that was fit"; and the even more important thing is that memory becomes not only the method but also the theme of the poetry. In Baudelaire, and we have here the support of some of his most famous passages of criticism, recollection can be said to constitute the proper form of the imaginative vision.

The important stanzas 7 and 8 of *Une Charogne* are in case in point. The moment has been preceded by a gradual shifting from images of death and decomposition to images where the dead body is seen more and more as an inchoate, anonymous mass, suggesting, rather than the dead, the blind, the unnamed, the prenatal. Finally "tout cela" in the crucial passage acquires a rhythmic movement which several types of visual and auditive images contribute to suggest, and "enflé d'un

scienza: la reminiscenza essendo un tipico modo di Baudelaire di evocazione artistica.

In *Bijoux*, per esempio, avevamo già osservato che la composizione tendeva a "faire tableau"; ora il "tableau" è disposto più evidentemente a quella che Wordsworth chiamerebbe "una distanza opportuna"; e la cosa anche più importante è che la memoria diventa non solo il metodo ma anche il tema della poesia. In Baudelaire, e in ciò abbiamo il supporto di alcuni dei suoi famosi passaggi di critica, si può dire che la reminiscenza costituisce la forma più propria della visione immaginativa.

Le importanti strofe 7 e 8 di *Une Charogne* sono un caso significativo al riguardo. Il momento è stato preceduto da un graduale passaggio da immagini di morte e decomposizione a immagini in cui il corpo morto è visto vieppiù come una massa rudimentale, anonima che suggerisce, anziché il morto, il cieco, il senza nome, il prenatale. Alla fine "tout cela" nel passaggio cruciale acquista un andamento ritmico che molti tipi di immagini visive e uditive contribuiscono a suggerire, e "enflé d'un souffle" rag-



souffle" achieves no less than the meaning of a parable of artistic creation from memory:

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,  
Une ébauche lente à venir,  
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève  
Seulement par le souvenir.

[The shapes became blurred and were then but a dream,  
A sketch slow to come off,  
Forgotten on the canvas, and completed only  
In the artist's memory.]

("Une Charogne")

The lines 2 and 4 should begin indented, as here printed.

In other words we have, here and elsewhere, the pattern of past event and present evocation, the ritual of recollection which equates the stylizing, purifying and, indeed, commemorative function of art.

giunge nientemeno che il significato di un'allegoria della creazione artistica dalla memoria:

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,  
Une ébauche lente a venir,  
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève  
Seulement par le souvenir.

[Le forme divennero indistinte e non erano più che un sogno,  
Un abbozzo lento a emergere,  
Dimenticato sulla tela, e che l'artista completa  
Solo mediante il ricordo ]

("Une Charogne")

Le righe 2 e 4 devono essere rientrate a sinistra, come stampate qui sopra.

In altre parole abbiamo, qui e altrove, lo schema di un evento passato e di un'evocazione presente, il rituale della reminiscenza che realizza insieme la stilizzazione, la purificazione e, in verità, la funzione commemorativa dell'arte.

[...]

The theme of recollection through art or, more generally, that of artistic creation, can naturally be seen in imagery of light and darkness; the imagery with which birth and nonlife are associated in the subconscious patrimony of all people. Roughly speaking, art would be seen as the process of rescuing the image from chaotic and oblivion: its illumination and ordering into beauty and remembrance. *Les Tenèbres* (first sonnet of *Un Fantôme*) is a nearest thing to a close adherence to that scheme. The speaker is in unfathomable depths of despair and darkness; and the analogy with a chaotic state from which creative power is painfully absent is supported by a comparison with the predicament of an artist. The art is painting, as in *Une Charogne*, as in some of the titles of the final poems of this cycle (*Le Cadre, Le Portrait*) and as in some of the most impressive pieces of Baudelaire's criticism (where, through his notations on paint-

[...]

Il tema della rimembranza attraverso l'arte, o, più in generale, il tema della creazione artistica, può essere visto naturalmente nelle immagini di luce e tenebra, che sono le immagini con cui la nascita e la non-vita sono associate nel patrimonio inconscio di ogni popolo. Semplificando, l'arte sarebbe vista come il processo di salvataggio dell'immagine dal caos della tenebra e dell'oblio, la sua illuminazione e il suo riordino in bellezza e rimembranza. *Les Ténèbres* (primo sonetto di *Un Fantôme*) è la poesia più vicina a una stretta aderenza a tale schema. Il parlante si trova in un'insondabilmente profonda disperazione e nella tenebra; e l'analogia con lo stato caotico da cui il potere creativo è penosamente assente è supportato dal confronto con la condizione di un artista. L'arte è dipingere, come in *Une Charogne* e come in alcuni dei titoli delle poesie finali di questo ciclo (*Le Cadre, Le Portrait*), e come in alcuni dei più significativi pezzi critici di

ing, we are accustomed to read, as though on a palimpsest, his ideas on poetry.)

Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur  
Condamne à peindre, hélas, sur les ténèbres...

[I am like a painter whom a mocking God  
Condemns to paint, alas! On shades of night...]

("Un Fantôme")

Finally the memory appears, made of grace and splendour, recognizable "à sa rêveuse allure orientale", and the exclamatory conclusion is: "C'est Elle! Noire et pourtant lumineuse".

The suggest, also, the ambiguous complexity of the light-darkness pattern. Appropriately, there is continuous exchange between the two states. Some of the light imagery (temperate, warm light to be sure) throughout these poems has suggested, rather than a burst of crea-

Baudelaire (dove, attraverso le sue osservazioni sulla pittura, noi ci siamo abituati a leggere, come attraverso un palinsesto, le sue idee sulla poesia.)

Le suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur  
Condamne a peindre, hélas, sur les ténèbres...

[Io sono come un pittore che un Dio beffardo  
Condanna a dipingere, grunt, sulle tenebre...]

("Un Fantôme")

Infine la memoria si manifesta, fatta di grazia e di splendore, riconoscibile "à sa rêveuse allure orientale" [dalla sua sognante andatura orientale], e l'esclamazione conclusiva è: "C'est elle! Noire et pourtant lumineuse." [È lei! Nera e tuttavia luminosa]

Ciò suggerisce anche l'ambigua complessità dello schema luce-tenebra. Più precisamente, c'è un continuo scambio fra le due condizioni. Alcune delle immagini luminose (di luce morbida e calda naturalmente) in queste poesie hanno suggerito, piuttosto che un guizzo di crea-

tivity, nostalgia toward the inarticulate calm of the lazy islands. There is such a thing as annihilation *and* peace. And, on the other hand, if darkness indicates chaos, there is the luminous attractiveness of that chaos, the ambivalence toward the "gouffre", the fascination of unrescued darkness, which "la belle ténébreuse" herself, as a matter of fact, has often been there to symbolize.

[...]

... le sort des plus vils animaux  
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide.

[... the fate of the vilest beasts  
Which can plunge into a stupid sleep].

("De Profundis clamavi")

Now, the complexity of Jeanne's image is also in the fact that she exemplifies the capability of such a "sommeil stupide". That makes her irritatingly enviable and contemptible. Contemptible, because if on the biographical

tività, della nostalgia verso la calma indistinta di isole indolenti. C'è qualcosa come l'annientamento e la pace. E, d'altro canto, se la tenebra indica il caos, c'è anche la luminosa attrattiva di tale caos, l'ambivalenza nei confronti del "gouffre" [abisso], il fascino di un'oscurità senza salvezza, di cui "la belle ténébreuse" stessa, in effetti, è stata spesso il simbolo.

[...]

... la sort des plus vils animaux  
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide.

[... il destino dei vili animali  
Che possono tuffarsi in uno stupido sonno]

("De Profundis clamavi")

Ora, la complessità delle immagini di Jeanne è anche nel fatto che esemplifica le capacità di tale "stupido sonno". Ciò la rende invidiabile e spregevole in modo irritante. Spregevole, perché se al livello biografico ciò semplice-

level this simply means Jeanne Duval talking to Banville about Monsieur Baudelaire, "ses meubles, ses collections, ses manies", in the final poem of the section it makes her the "être maudit, à qui, de l'âbime profond/Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors moi, ne répond!". Damned; unrescued; the poet is her only hope of rescue. The final line is possibly the most detached and glorious vision of the series; there for a moment a kind of total liberation in the image seems achieved:

Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!

[Statue with jet-black eyes, great bronze-browed angel!]

("Je te donne ces vers")

[...]

mente significa che Jeanne Duval sta solo parlando a Banville di Monsieur Baudelaire, "i suoi mobili, le sue collezioni, le sue manie", nella poesia finale della sezione ciò la rende "être maudit, à qui, de l'abîme profond/Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors moi, ne répond" [essere maledetto al quale, dall'abisso profondo fin al più alto del cielo, niente, tranne me, risponde]. Dannata, condannata; il poeta è la sua sola speranza e salvezza. Il verso finale è forse la visione più distaccata e gloriosa della serie; lì per un momento sembra raggiunta una sorta di totale liberazione nell'immagine:

Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!

[Statua dagli occhi corvini, grande angelo dalla fronte di bronzo!]

("Je te donne ces vers")

[...]

I do not wish to stress the unity of this group and force it into a too well classified pattern; but I feel it is legitimate to say that from the early suggestions of the "tableau" pattern, through, for instance, the serpent image (where the woman is seen as the object on the magician's baton) to this concluding part, there is an overall movement toward some sort of revelation: expressed abstractly, this would be the revelation of the poet's true position before the woman, his superiority and, in a sense, his deeper curse. As artist, he is the magician ("Je sais l'art d'évoquer..."), the owner of the secret language. This is *his* counterpart to the "bizarre déité", to the "sorcière", to her mysteries which in the last analysis are of his own creation, because she is not aware of them. So that the relationship becomes one of reciprocal secret, the poet's painful advantage being that he is aware of the predicament, renouncing as he does the animal's dumb inarticulateness. That there are underlying religious analogies, Baudelaire's imagery often im-

Non intendo sottolineare eccessivamente l'unità di questo gruppo di poesie e forzarlo in uno schema troppo ben classificato; tuttavia ritengo legittimo dire che fin dalle prime suggestioni dello schema del "tableau", per esempio l'immagine del serpente (dove la donna è vista come l'oggetto del bastone del mago) fino a questa parte conclusiva, c'è un movimento complessivo verso una sorta di rivelazione: detto astrattamente, questa potrebbe essere la rivelazione della reale posizione del poeta nei confronti della donna, della sua superiorità, e, in certo senso, della sua più profonda maledizione. Come artista infatti, egli è il mago ("Je sais l'art d'évoquer..."), il depositario del linguaggio segreto. Questa è la *sua* controparte alla "bizzarra divinità", alla "strega", ai misteri di lei che in ultima analisi sono una creazione tutta del poeta, dato che lei non ne è affatto consapevole. In tal modo la relazione si fonda su reciproci segreti, e il doloroso vantaggio del poeta è che egli è consapevole della situazione, dal momento che rinuncia, come egli fa, all'indistinta ot-

plies. When we started these notes by calling the images the object of the cult, his passage on prayer (*Fusées* XVII: "Le chapelet est un médium, un véhicule" [The beads are a medium, a vehicle"], etc.) was in our mind.

It is a terrible cult, because the "idea behind", the supreme beauty, the divine essence, is bound never to be expressed; but then, on the other hand, if it were achieved, the spoken word would be appeased in utter and still contemplation. (The "ciel lointain", the "calme" etc., inasmuch as they are objective correlatives of that revelation of peace, can exist on the page because they cannot be reached; and art springs characteristically from longing and regret, the two recurrent types of the visionary attitude). All that the poet can do, then, is to perform again and again the act of desire, the prayer; and perform it well. Baudelaire's preoccupation with the craft of poetry, and also the very recurrence, the very

tusa animalità. Sottostanno a tutto questo delle analogie religiose, che sono spesso implicate dall'immaginario di Baudelaire. Quando abbiamo iniziato queste note definendo le immagini come oggetto di culto, avevamo in mente la sua trasformazione in preghiera (*Fusées* XVII: "Le chapelet est un médium, un véhicule" [Il rosario è un mezzo, un veicolo]).

E' un culto terribile, perché l'"idea che sta dietro", la suprema bellezza, la divina essenza, non sarà probabilmente mai espressa; e tuttavia, d'altra parte, se fosse espressa, la parola detta sarebbe ridotta a completa e immobile contemplazione. (Il "cielo lontano", la "calma" ecc. tanto in quanto sono obiettivi correlati a tale rivelazione di pace, possono esistere sulla pagina proprio perché non possono essere raggiunti; ed è caratteristica dell'arte di sorgere dal desiderio e dal rimpianto, che sono i due tipi ricorrenti di atteggiamento visionario.) Tutto ciò che quindi il poeta può fare, è esercitare ancora e ancora l'atto di desiderio, la preghiera; ed esercitarlo bene. La preoccupazione di Baudelaire per la forma della

monotony of his images, acquire in this light their full moral and ritualistic meaning.

poesia, e anche il ricorrere e la monotonia delle immagini, acquistano in questa luce il loro pieno significato morale e rituale.

*(traduzione di Maurizio Bonfanti)*