

## Il luogo ateologico della poesia. Agamben e Mallarmé

### *L'oggetto perduto e la nuova lingua*

Giorgio Agamben ha talvolta dedicato dei saggi ai simbolisti francesi dell'Ottocento<sup>1</sup>, benché mai, specificamente, a Mallarmé. Questo non significa che il filosofo attribuisca al poeta una minore importanza, anzi i frequenti e significativi rimandi agli scritti mallarmeiani che si incontrano nei suoi libri dimostrano l'esatto contrario. Tuttavia, dato che si tratta di passaggi brevi e allusivi, per poterli comprendere in maniera adeguata occorrerà cercare di contestualizzarli meglio e, per così dire, sciogliere le abbreviazioni.

Già in uno dei primi volumi di Agamben, *Stanze*, emerge il ruolo determinante che egli assegna a Mallarmé nello sviluppo della poesia moderna. Quest'ultima viene posta a confronto non con la produzione degli antichi, ma con la lirica medioevale. A giudizio del filosofo, nella poesia amorosa in lingua d'oc e d'oïl, così come nei testi dei siciliani e degli stilnovisti, si realizza qualcosa di raro e ammirevole: «Il vincolo pneumatico, che unisce il fantasma, la parola e il desiderio, apre infatti uno spazio in cui il segno poetico appare come l'unico asilo offerto al compimento dell'amore e il desiderio amoroso come il fondamento e il senso della poesia»<sup>2</sup>. In tale perfetta circolarità, la lirica amorosa del Medioevo «celebra, forse per l'ultima volta nella storia della poesia occidentale, il suo gioioso e inesaurito "unimento spirituale" col proprio oggetto d'amore»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Agamben, *Baudelaire o la merce assoluta*, in *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 49-54, e, su Paul Valéry, *L'Io, l'occhio, la voce*, in *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza, 2005, pp. 90-106.

<sup>2</sup> *La «gioi che mai non fina»*, in *Stanze*, cit., pp. 151-152.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 154-155. Cfr. Dante: «Amore, veramente pigliando e sottilmente considerando, non è altro che unimento spirituale de l'anima e de la cosa amata» (*Convivio*, III, II, Milano, Garzanti, 1980, p. 145).

Dopo questa riuscita eccezionale, si direbbe che, a parere di Agamben, il miracolo non abbia potuto ripetersi. Tuttavia almeno un aspetto di esso si è conservato nella lirica dei secoli successivi: «Se si volesse cercare, sulla traccia esemplare di Spitzer, un *trait éternel* della poesia romanza, è certo che proprio questo nesso potrebbe fornire il paradigma capace di spiegare tanto il *trobar clus*, come “tendenza specificamente romanza verso la forma preziosa”, che l’analoga tensione della poesia romanza verso un’autosufficienza e un’assolutezza del testo poetico»<sup>4</sup>. Agamben sembra incline a vedere nel passaggio dai poeti medioevali a quelli moderni (esemplificati da Mallarmé) un cambiamento di segno, dal positivo al negativo, dall’appagamento alla perdita: «Nel corso di un processo storico che ha in Petrarca e in Mallarmé le sue tappe emblematiche, questa essenziale tensione testuale della poesia romanza sposterà il suo centro dal desiderio al lutto e Eros cederà a Thanatos il suo impossibile oggetto d’amore per recuperarlo, attraverso una funebre e sottile strategia, come oggetto perduto, mentre il poema diventa il luogo di un’assenza che trae però da quest’assenza la sua specifica autorità. La “rosa” nella cui *quête* si sorregge il poema di Jean de Meung, diventa così *l’absente de tout bouquet* che esalta nel testo la sua *disparition vibratoire* per il lutto di un desiderio imprigionato come un “cigno” nel “ghiaccio” del proprio spossessamento»<sup>5</sup>.

Come si vede, il discorso è complesso, anche perché contiene vari riferimenti impliciti. Il filosofo instaura un raffronto, per contrasto, fra i testi mallarmeani e un capolavoro del tredicesimo secolo, il *Roman de la Rose*, vasta opera allegorica al termine della quale, dopo aver superato molti ostacoli, il protagonista perviene a ciò cui aspirava, ossia a cogliere il metaforico fiore, «rosier et

---

<sup>4</sup> La «gioi che mai non fina», cit., p. 154. Cfr. Leo Spitzer, *L’interpretazione linguistica delle opere letterarie* (1928), in *Critica stilistica e semantica storica*, tr. it. Bari, Laterza, 1954; 1975, pp. 46-72 (l’espressione citata è a p. 66).

<sup>5</sup> La «gioi che mai non fina», cit., p. 154.

rose, flor et fuelle»<sup>6</sup>. Nel poeta ottocentesco, invece, il fiore si smaterializza, per effetto della scissione fra significante e referente, fra idea e oggetto reale: «A che scopo la meraviglia di trasporre un fatto di natura nella sua quasi sparizione vibratoria, secondo il gioco della parola, se non perché ne emani, senza il fastidio di un vicino o concreto richiamo, la nozione pura? Io dico: un fiore! e, fuori dall'oblio in cui la mia voce relega ogni contorno, in quanto cosa diversa dai calici noti, musicalmente si leva, idea autentica e soave, l'assente da ogni mazzo»<sup>7</sup>. Certo, qui viene meno il sogno di una perfetta coincidenza fra parola e cosa, ma la perdita è compensata da qualcos'altro. Spetta infatti al poeta sottrarre i vocaboli all'uso ordinario e conferire loro, all'interno del verso, non soltanto un'intensa musicalità ma addirittura una nuova vita: «Al contrario di una funzione di numerario facile e rappresentativo, al modo in cui lo tratta a priori la folla, il dire, innanzitutto sogno e canto, ritrova nel Poeta, per costitutiva necessità di un'arte consacrata alle finzioni, la propria virtualità. Il verso, che da molti vocaboli rifà una parola totale, nuova, estranea alla lingua e come incantatoria, perfeziona quest'isolamento della parola [...] e causa a voi la sorpresa di non aver mai udito un certo frammento ordinario di discorso, nello stesso momento in cui la reminiscenza dell'oggetto nominato si immerge in una nuova atmosfera»<sup>8</sup>.

L'idea, sostenuta da Agamben, che in Mallarmé il desiderio ceda il posto al lutto ed Eros a Thanatos appare eccessiva e opinabile. Infatti, benché il poeta francese abbia scritto dei celebri

---

<sup>6</sup> Guillaume de Lorris - Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974, p. 573 (tr. it. *Il Romanzo della Rosa*, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 386).

<sup>7</sup> Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, in *Divagations*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998-2003 (d'ora in poi abbreviato in *Œ. C.*), vol. II, p. 213 (tr. it. *Crisi di verso*, in *Divagazioni*, in *Opere. Poemi in prosa e opera critica*, Milano, Lerici, 1963, p. 258; si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche).

<sup>8</sup> *Ibidem*.

*tombeaux*, il tema dell'erotismo è ben presente nelle sue opere<sup>9</sup>. Il filosofo, tuttavia, preferisce insistere su un presunto blocco del desiderio, e lo fa chiamando in causa tramite allusioni un celebre sonetto nel quale Mallarmé evoca l'immagine di un cigno rimasto intrappolato, con le zampe e le ali, in un lago di ghiaccio<sup>10</sup>. Nondimeno in altri testi il poeta esalta, all'opposto, la scioltezza del gesto, quale si manifesta ad esempio nella danza e nel mimo. Poiché si tratta di argomenti che sono cari ad Agamben, egli non manca di richiamare tali testi, sia pure fuggevolmente. Così ricorda che «Mallarmé, osservando danzare la Loïe Fuller, poteva scrivere che essa era come “la sorgente inesauribile di se stessa”», oppure che «nel mimo, i gesti rivolti agli scopi più familiari sono esibiti come tali, e perciò, tenuti in sospeso “entre le désir et son accomplissement, la perpétration et son souvenir”, in quello che Mallarmé chiama un *milieu pur*»<sup>11</sup>. Tutto dipende dunque dagli scritti del poeta che, di volta in volta, si sceglie di prendere in considerazione, e dal modo in cui li si interpreta.

---

<sup>9</sup> Per un'ampia disamina delle tematiche mallarmeane si rinvia al classico studio di Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.

<sup>10</sup> Cfr. *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, in *Poésies*, in *Œ. C.*, vol. I, pp. 36-37 (tr. it. *Il vergine, il vivace e il bell'oggi*, in *Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1966; 1980, pp. 141-143).

<sup>11</sup> Le citazioni agambeniane sono tratte rispettivamente da *Al di là dell'azione*, in *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017, p. 135, e *Note sul gesto*, in *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 52. Esse a loro volta rinviano, ma senza indicarne il titolo, a due scritti mallarmeani: *Autre étude de danse*, in *Divagations*, in *Œ. C.*, vol. II, pp. 174-178 (tr. it. *Altro studio di danza*, in *Divagazioni*, cit., pp. 215-216) e *Mimique*, *ibid.*, pp. 178-179 (tr. it. *Mimica*, in *Divagazioni*, cit., p. 217).

*Intermezzo: il canto dei grilli*

Spesso Agamben si sofferma su passi poco noti di Mallarmé. Ciò avviene ad esempio nel caso di una lettera in cui il poeta si confida con un amico, Eugène Lefébure, citando dapprima alcuni versi tratti da un sonetto baudelairiano, *Bohémiens en voyage*: «Dal fondo della sua tana sabbiosa, il grillo, / guardandoli passare [gli zingari], rafforza la sua canzone; / Cibele, che li ama, aumenta la verzura»<sup>12</sup>. Poi Mallarmé collega l'espressione che concerne il frinire degli insetti a un'esperienza personale: «Conoscevo unicamente il grillo inglese, dolce e caricaturista: solo ieri, in mezzo alle giovani spighe, ho ascoltato questa voce sacra della terra ingenua, già meno scissa di quella dell'uccello, [...] ma soprattutto assai più *una* rispetto a quella di una donna, che camminava e cantava davanti a me, e la cui voce sembrava lasciar trasparire le mille morti in cui vibrava – e compenetrata di Nulla! Tutta la felicità che la natura possiede per il fatto di non essere scissa in materia e spirito si manifestava in quel suono *unico* del grillo!»<sup>13</sup>.

Senza riportare il brano per esteso, Agamben si riferisce ad esso perché vi trova una conferma di ciò che pensa riguardo a una delle caratteristiche che più differenziano l'uomo dalle altre specie: «Gli animali, infatti, non sono privi di linguaggio; al contrario, essi sono sempre e assolutamente lingua, in essi *la voix sacrée de la terre ingenu* – che Mallarmé, ascoltandola nel canto di un grillo, oppone come *une e non-décomposée* alla voce umana – non conosce interruzioni né fratture. Gli animali non entrano nella lingua: sono sempre già in essa. L'uomo, invece, in quanto ha un'infanzia, in quanto non è sempre già parlante, scinde questa lingua una e si pone come colui che, per parlare, deve costituirsi come soggetto del linguaggio, deve dire *io*. Per questo, se la lingua è veramente la natura dell'uomo [...] ed essere natura significa essere sempre già nella lingua – allora la natura dell'uomo è scissa in modo originale, perché l'infanzia introduce in essa la discontinuità e la

---

<sup>12</sup> Charles Baudelaire, *Bohémiens en voyage*, in *Les fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1975, p. 18 (tr. it. *Zingari in viaggio*, in *I fiori del male*, Milano, Rizzoli, 1980; 2001, p. 95).

<sup>13</sup> Lettera a Eugène Lefébure del 27 maggio 1867, in *Œ. C.*, vol. I, p. 721.

differenza fra lingua e discorso. Ed è su questa differenza, su questa discontinuità che trova il suo fondamento la storicità dell'essere umano»<sup>14</sup>.

L'uomo, infatti, a differenza degli altri animali, non può limitarsi a far uso della propria eredità genetica, ma ha bisogno di ricevere anche un'eredità culturale, il cui aspetto più importante è costituito dal linguaggio: «A differenza di quanto avviene nella maggior parte delle specie animali (e di quanto Bentley e Hoy hanno recentemente dimostrato per il canto dei grilli, nel quale possiamo dunque veramente vedere, con Mallarmé, la *voix une et non décomposée* della natura), il linguaggio umano non è integralmente iscritto nel codice genetico. [...] È un fatto di cui non si sottolineerà mai abbastanza l'importanza per la comprensione della struttura del linguaggio umano, che, se il bambino non è esposto ad atti di parola nel periodo compreso fra i due e i dodici anni, la sua possibilità di acquisire il linguaggio è definitivamente compromessa. Contrariamente a quanto affermato da un'antica tradizione, l'uomo non è, da questo punto di vista, l'“animale che ha il linguaggio”, ma, piuttosto, l'animale che ne è privo e deve, perciò, riceverlo dal di fuori»<sup>15</sup>. Come si vede, l'osservazione di Mallarmé viene presa estremamente sul serio dal filosofo, che trova in essa uno spunto atto a individuare un elemento specifico dell'essere umano.

Occorre accennare a un altro testo nel quale Agamben, pur non richiamandosi al poeta francese, torna a parlare del canto dei grilli. Si tratta di una serie di frammenti, nei quali le idee già esposte in *Infanzia e storia* vengono riformulate con un tono quasi letterario. Ecco l'incipit: «Avviene come quando camminiamo nel bosco e a un tratto, inaudita, ci sorprende la varietà delle

---

<sup>14</sup> G. Agamben, *Infanzia e storia*, in *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 50-51.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 56. Il testo scientifico è il seguente: David Bentley - Ronald Hoy, *The neurobiology of cricket song*, in «Scientific American», 231, 1974, pp. 34-44. La definizione dell'uomo in quanto «unico animale che abbia la favella» è di Aristotele (*Politica*, I, 1253a, tr. it. Milano, Rizzoli, 2002, p. 77) e viene citata spesso nei libri agambeniani.

voci animali. Fischi, trilli, chioccolii, tocchi come di legno o metallo scheggiato, zirli, frulli, bisbigli: ogni animale ha il suo suono, che scaturisce immediatamente da lui. Alla fine, la duplice nota del cucco schernisce il nostro silenzio e ci rivela, insostenibile, il nostro essere, unici, senza voce nel coro infinito delle voci animali»<sup>16</sup>. Tuttavia questa carenza si accompagna a una preziosa possibilità, quella del pensiero: «Pensare, nel linguaggio, noi lo possiamo solo perché il linguaggio è e non è la nostra voce. [...] (Il grillo – è chiaro – non può pensare nel suo frinito.) [...] Pensare, noi lo possiamo solo se il linguaggio non è la nostra voce, solo se in esso misuriamo fino in fondo – non c'è, in verità, fondo – la nostra afonia»<sup>17</sup>. L'uomo è dunque affascinato dalla voce animale proprio perché resta separato da essa, ma tale privazione gli consente di – o lo obbliga a – pensare. La passeggiata del filosofo in mezzo alla natura costituisce dunque un incontro mancato, o meglio riuscito proprio in quanto mancato: «Camminiamo nel bosco: a un tratto sentiamo un frullo d'ali o d'erba smossa. Una fagianella spicca il volo e appena la vediamo sparire fra i rami, un istrice s'interna nella macchia più folta, sgrigliano le foglie arse su cui rotola la serpe. Non l'incontro, ma questa fuga di bestie invisibili è il pensiero»<sup>18</sup>. Noi umani possiamo parlare, persino cantare (come la donna evocata da Mallarmé nella lettera), e tuttavia la nostra voce è divisa, non *una* come quella degli animali, e reca al proprio interno le tracce della morte: è dunque, secondo le parole del poeta, «compenetrata di Nulla».

---

<sup>16</sup> G. Agamben, *La fine del pensiero. La fin de la pensée*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1982 (senza numerazione di pagina).

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> *Ibidem.*

*La Musa moderna*

Uno dei problemi che Agamben si pone, in rapporto alla poesia degli ultimi secoli – di cui Mallarmé costituisce per lui una figura emblematica – è quello che concerne il ruolo dell’ispirazione. Per chiarirlo, anche in questo caso il filosofo prende spunto da una riflessione sul passato: «Tutta la letteratura del Medioevo è, infatti, impegnata in una *quête* del libro e dell’ anteriorità della parola che deve legittimare l’opera letteraria. [...] V’è un’eccezione notevole e significativa: il grande canto cortese dei trovatori provenzali, quel *trobar clus* che si richiude su se stesso e non rimanda ad alcuna *parole* anteriore, riuscendo così a porre il nulla come propria sorgente: “Farai un vers de dreyt nien”, “Farò un verso dal puro niente”, recita il primo verso della canzone più enigmatica di Guglielmo IX. Non è possibile qui trattare tematicamente quest’argomento. Val la pena però almeno ricordare il problema fondamentale dell’ispirazione, che ne consegue direttamente. Le Muse, Beatrice, Laura, Délie, tutti questi nomi non designano forse quell’origine assente della parola letteraria che – una volta compiutosi il passaggio dalla cultura orale alla scrittura – diviene problematica per il poeta? Avviene persino che, al termine di un itinerario i cui punti estremi sono Dante e Mallarmé, il poeta si trovi costretto a proclamare la morte di Beatrice e l’abolizione del luogo originario della parola. Può perfino darsi che egli non possa fondare la sua parola se non su tale abolizione: è questo il gesto di Mallarmé che afferma: “La Destruction fut ma Béatrice”»<sup>19</sup>.

La frase mallarmeana si legge in una lettera in cui il poeta spiega il modo in cui procede: «Io non ho creato la mia Opera che per *eliminazione*, e ogni verità acquisita nasceva solo dalla perdita di un’impressione che, dopo aver scintillato, si era consumata e mi consentiva, grazie alla sue tenebre

---

<sup>19</sup> *L’origine e l’oblio. Su Victor Segalen*, in *La potenza del pensiero*, cit., pp. 198-199. Cfr. Guilhem de Peitieu, *Farai un vers de dreit nien*, in AA. VV., *La poesia dell’antica Provenza*, vol. I, tr. it. Milano, Guanda, 1984, pp. 70-73. L’allusione a Délie rimanda a un’opera del poeta cinquecentesco Maurice Scève: *Délie. Objet de plus haute vertu* (Paris, Gallimard, 1984).



liberate, di avanzare più in profondità nella sensazione delle Tenebre Assolute. La Distruzione fu la mia Beatrice»<sup>20</sup>. Dunque il lirico moderno deve accettare di addentrarsi nel buio, senza più una voce che possa fargli da guida e dettargli i versi che andrà a comporre. O meglio, se un'ispiratrice gli resta, è proprio la sensazione che scrivere sia impossibile: «Musa moderna dell'Impotenza, che da molto tempo mi vieti il tesoro familiare dei Ritmi, e mi condanni (amabile supplizio) a non far altro che rileggere [...] i maestri inaccessibili la cui bellezza mi fa disperare; mia nemica, e tuttavia mia incantatrice dalle perfide pozioni e dalle malinconiche ebbrezze, io ti dedico, come una burla o – chi lo sa? – come un pegno d'amore, queste poche righe della mia vita scritte nelle ore clementi in cui non mi ispiravi l'odio per la creazione e lo sterile amore del nulla»<sup>21</sup>.

Per comprendere come l'assenza di ispirazione possa fungere ancora, paradossalmente, da fonte di ispirazione, da Musa a cui resta possibile rivolgersi, occorre risalire indietro nel tempo, fino a quegli scrittori del Romanticismo tedesco che hanno posto le basi teoriche per gran parte della cultura moderna. Ad essi e ai concetti da loro elaborati, come quello di ironia, Agamben dedica molta attenzione nelle sue prime opere. In una di esse, spiega che «i romantici, riflettendo su questa condizione dell'artista che ha fatto in sé l'esperienza dell'infinita trascendenza del principio artistico, avevano chiamato *ironia* la facoltà attraverso la quale egli si strappa al mondo delle contingenze e corrisponde a quell'esperienza nella coscienza della propria assoluta superiorità su ogni contenuto»<sup>22</sup>. Ciò parrebbe esaltante anziché deprimente, ma comporta di fatto gravi conseguenze: «*Ironia* significa che l'arte doveva diventare oggetto a se stessa e, non trovando più vera serietà in un contenuto qualsiasi, poteva d'ora in poi soltanto rappresentare la potenza negatrice dell'io poetico [...]. Hegel si era già reso conto di questa vocazione distruttrice dell'ironia [...]; ma aveva anche

---

<sup>20</sup> Lettera a Eugène Lefébure del 27 maggio 1867, in *Œ. C.*, vol. I, p. 717.

<sup>21</sup> *Symphonie littéraire*, in *Dossier de «Divagations»*, in *Œ. C.*, vol. II, p. 281.

<sup>22</sup> G. Agamben, *Un nulla che annienta se stesso*, in *L'uomo senza contenuto*, Milano, Rizzoli, 1970, p.

compreso che, nel suo processo distruttivo, l'ironia non poteva arrestarsi al mondo esterno e doveva fatalmente rivolgersi contro se stessa la propria negazione»<sup>23</sup>.

Da ciò deriva un mutamento dell'idea di opera, per cui quest'ultima si configura ormai, in certo modo, come irrealizzabile, perlomeno nella sua pienezza. «Benn osserva giustamente nel suo saggio sui *Problemi del lirismo* (1951), che tutti i poeti moderni, da Poe a Mallarmé fino a Valéry e a Pound, sembrano portare al processo della creazione lo stesso interesse che essi portano all'opera [...]. L'origine di questo fenomeno si trova probabilmente nelle teorie di Schlegel e di Solger sulla cosiddetta "ironia romantica", che si fondava appunto sull'assunzione della superiorità dell'artista (cioè, del processo creativo) rispetto alla sua opera e conduceva a una sorta di costante riferimento negativo fra l'espressione e l'inespresso»<sup>24</sup>. Un altro aspetto del medesimo fenomeno consiste nella frequente rinuncia, da parte di scrittori e artisti, a giungere all'opera compiuta: «Schlegel, a cui si deve la profetica affermazione che "molte opere degli antichi sono divenute frammenti, mentre molte opere dei moderni lo sono al loro nascere", pensava, come Novalis, che ogni opera finita fosse necessariamente soggetta a un limite cui solo il frammento poteva sfuggire. È superfluo ricordare che, in questo senso, quasi tutte le poesie moderne, da Mallarmé in poi, sono dei frammenti, in quanto rimandano a qualcosa (il poema assoluto) che non può mai essere evocato integralmente, ma solo reso presente attraverso la sua negazione»<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 89-90. Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, tr. it. Torino, Einaudi, 1967; 1976, pp. 75-81 e 182-183.

<sup>24</sup> *Beau Brummell o l'appropriazione dell'irrealità*, in *Stanze*, cit., p. 63. Cfr. Gottfried Benn, *Problemi della lirica*, in *Lo smalto sul nulla*, tr. it. Milano, Adelphi, 1992, pp. 266-302 (in particolare p. 268).

<sup>25</sup> *Freud o l'oggetto assente*, in *Stanze*, cit., pp. 40-41. La frase riportata da Agamben si legge in Friedrich Schlegel, *Frammenti dall'«Athenaeum»*, in *Frammenti critici e poetici*, tr. it. Torino, Einaudi, 1998, p. 33.

In effetti, nel presentare ai lettori la raccolta delle sue *Poésies*, che include alcuni fra i componimenti più eccelsi della lirica moderna, Mallarmé definisce i testi, in tono riduttivo, come semplici «studi in vista di meglio, come si prova la punta della penna prima di mettersi all’opera»<sup>26</sup>. E analogamente, nell’introdurre il volume *Divagations*, ne parla come di «un libro di quelli che non amo, dispersi e privi di architettura»<sup>27</sup>. Tutto dunque è per lui soltanto provvisorio, incompleto, difettoso, mentre l’opera, quella vera, è assente, resta sempre a venire.

In un certo senso, non esiste neppure più il soggetto che dovrebbe scriverla; il poeta, infatti, ha reso noto a un amico quanto segue: «Io sono ora impersonale e non più lo Stéphane che hai conosciuto – bensì un’attitudine che l’Universo Spirituale ha a vedersi e a svilupparsi, attraverso ciò che fu io»<sup>28</sup>. Chiarisce Agamben: «È nella poesia che deve necessariamente giocarsi ogni tentativo di abolire e scavalcare l’Io. Secondo una tradizione che è consustanziale alla poesia occidentale, colui che parla nella poesia non è, infatti, il soggetto del linguaggio, ma un *altro*, che lo si chiami Musa, Dio, Amore, Beatrice. La poesia ha, cioè, da sempre fatto dell’alienazione la condizione normale dell’atto di parola: essa è un discorso in cui *Io* non parla, ma riceve da altrove la sua parola (parola “ispirata”, in cui lo spirito, il “soffio” viene direttamente al linguaggio). Mallarmé [...] aveva cercato di spingere all’estremo questa abolizione dell’Io nella scrittura poetica; ma ciò che, in questo modo, egli aveva trovato al di là del soggetto dell’enunciazione non era altro che la lingua stessa. L’operazione distruttrice della Musa (“La Destruction fut ma Béatrice”) porta alla parola la lingua stessa»<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> *Bibliographie*, in *Poésies*, in *Œ. C.*, vol. I, p. 46.

<sup>27</sup> Premessa senza titolo a *Divagations*, in *Œ. C.*, vol. II, p. 82 (tr. it. in *Divagazioni*, cit., p. 3).

<sup>28</sup> Lettera a Henri Cazalis del 14 maggio 1867, in *Œ. C.*, vol. I, p. 714.

<sup>29</sup> *L’Io, l’occhio, la voce*, cit., pp. 101-102.

*L'inno esploso*

Difficilmente Agamben avrebbe potuto passare sotto silenzio un'opera singolare come *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Ricordiamo che il poemetto, edito dapprima in rivista nel 1897, è stato poi rielaborato dall'autore ed è apparso postumo, come volume autonomo, nel 1914<sup>30</sup>. Si tratta di un testo breve, che costituisce però, letteralmente, qualcosa di mai visto in precedenza. Infatti le parole sono composte (nel senso tipografico del termine) in caratteri di grandezza diversa e, a seconda dei casi, in tondo, in corsivo, in maiuscolo o in grassetto. Inoltre, cosa ancor più singolare, non si presentano nella forma dei normali versi, bensì in sequenze (spesso costituite da un solo vocabolo) sparse sulle doppie pagine del libro. Parliamo di doppie pagine perché quelle pari e dispari vengono trattate come se formassero ogni volta un'unica grande superficie, e vanno dunque lette e osservate assieme. Si tratta di un esperimento per certi aspetti assimilabile all'ambito che più tardi, nella seconda metà del Novecento, verrà etichettato come «poesia concreta» o «poesia visuale»<sup>31</sup>. In realtà, Mallarmé anticipa anche le ricerche della poesia fonetica, perché, come spiega, «da questo impiego a nudo del pensiero con ritiri, prolungamenti, fughe, o dal suo disegno stesso, risulta, per chi voglia leggere ad alta voce, una partitura», in quanto «la differenza dei caratteri di stampa fra il motivo preponderante, uno secondario e altri adiacenti, detta la propria importanza all'emissione orale»<sup>32</sup>.

Questi aspetti «modernistici» del *Coup de dés* non sembrano però interessare ad Agamben, che all'opposto inserisce l'opera, pur così originale, in una tradizione poetica fra le più antiche,

---

<sup>30</sup> *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in *Œ. C.*, vol. I, pp. 363-387 (tr. it. in *Igitur - Un colpo di dadi*, Firenze, Vallecchi, 1978, pp. 157-177).

<sup>31</sup> Cfr. in proposito Vincenzo Accame, *Il segno poetico*, Milano, Edizioni d'Arte Zarathustra - Spirali, 1981, e AA. VV., *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, Milano, Mazzotta, 2002.

<sup>32</sup> *Observation relative au poème «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»*, in *Œ. C.*, vol. I, p. 391 (tr. it. in *Igitur - Un colpo di dadi*, cit., p. 132).

quella dell'inno. Scrive infatti: «L'isolamento innico della parola ha trovato nella poesia moderna il suo esito estremo in Mallarmé. Mallarmé ha durevolmente sigillato la poesia francese affidando un'intenzione genuinamente innica a un'inaudita esasperazione della *harmonía austērá*. Questa disarticola e spezza a tal punto la struttura metrica del poema, che esso esplode letteralmente in una manciata di nomi slegati e disseminati sul foglio. Isolate in una "vibratile sospensione" dal loro contesto sintattico, le parole, restituite al loro statuto di *nomina sacra*, si esibiscono ora [...] come ciò che nella lingua tenacemente resiste al discorso del senso. Questa esplosione innica del poema è il *Coup de dés*. In questa irrecitabile dossologia, il poeta, con un gesto insieme iniziatico ed epilogante, ha costituito la lirica moderna come liturgia ateologica»<sup>33</sup>.

Ciò che colpisce il filosofo, nel testo mallarmeano, è dunque la compresenza del tono solenne, caratteristico dell'inno, e di una frantumazione che investe l'unità metrica del verso, dando luogo a versicoli composti sovente da un'unica parola. Può trattarsi di un sostantivo, di un aggettivo, di un pronome, di un avverbio, di una preposizione, mai però di un nome proprio. Non è a quest'ultimo, infatti, che Agamben allude quando parla di «nomi» nel *Coup de dés*, bensì ai vocaboli isolati. A suo avviso, a definire l'*harmonía austērá*, o connessione aspra, «non è tanto la paratassi, quanto il fatto che in essa le singole parole (o alcune di esse) tendono a isolarsi dal loro contesto semantico fino a costituire una sorta di unità autonoma (Mallarmé aveva parlato nello stesso senso di un *isolement de la parole*, il cui esito estremo è il *Coup de dés*)»<sup>34</sup>, testo in cui si perviene alla «disseminazione dei segni sul candore allibito della pagina»<sup>35</sup>. Pure in un'intervista il filosofo si pronuncia nello stesso senso, e dopo aver ricordato «le tarde poesie di Hölderlin, in cui i nessi sintattici sono aboliti e sospesi e nel verso sembrano sopravvivere solo i nomi nel loro isolamento (a

---

<sup>33</sup> G. Agamben, *Oikonomia. Il Regno e la Gloria*, in *Homo sacer*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 601.

<sup>34</sup> G. Agamben, *Il torso orfico della poesia*, in *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 113.

<sup>35</sup> *L'antielegia di Patrizia Cavalli*, *ibid.*, p. 162.

volte, anche solo una particella: *aber*, che significa “ma”)), aggiunge: «Vi è nella poesia una tradizione, da Arnaut Daniel a Mallarmé, che tende ostinatamente non alla frase ma al nome»<sup>36</sup>.

L'assenza del nome proprio, e *a fortiori* del nome divino, è solo uno dei fattori che confermano l'idea del filosofo secondo cui il poemetto mallarmeano va inteso in senso ateologico. I vasti spazi bianchi presenti nei fogli del *Coup de dés* fanno apparire le parole scritte come se fossero disperse, al pari di stelle nel cielo notturno. Ed era proprio questa l'impressione che aveva ricevuto Paul Valéry quando Mallarmé gli aveva concesso di osservare le bozze dell'opera. A Valéry, il *Coup de dés* era apparso come il tentativo, riuscito, «di elevare finalmente una pagina alla potenza del cielo stellato»<sup>37</sup>. Ma si tratta di un cielo vuoto di ogni presenza trascendente, perché da tempo Mallarmé ha portato a termine con successo la «lotta terribile con quel vecchio e malvagio piumaggio – abbattuto, per fortuna –, Dio»<sup>38</sup>. Quindi l'operazione linguistica e stilistica attuata nel poemetto non aspira a celebrare nulla se non i vocaboli stessi che lo compongono, e non lascia «dietro di sé che uno spazio vuoto, in cui veramente, secondo le parole di Mallarmé, *rien n'aura eu lieu que le lieu*»<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Giorgio Agamben: «Il vero Karma dell'Occidente», intervista di Chiara Valerio, in «La Repubblica», 27 agosto 2017.

<sup>37</sup> P. Valéry, *Le Coup de dés. Lettre au Directeur des «Marges»*, in *Variété*, in *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, 1957; 1997, p. 626 (tr. it. *Il Coup de dés. Lettera al direttore di «Les Marges»*, in *Mallarmé*, Bologna, Il cavaliere azzurro, 1984, p. 48).

<sup>38</sup> Lettera a Henri Cazalis del 14 maggio 1867, in *Œ. C.*, vol. I, p. 714.

<sup>39</sup> *La fine del poema*, in *Categorie italiane*, cit., p. 142. L'espressione «niente avrà avuto luogo tranne il luogo» si legge in *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, cit., pp. 384-385 (tr. it. pp. 174-175).

*Il Libro e il rituale delle letture*

Agli occhi del poeta di fine Ottocento, la religione tradizionale può apparire superflua anche perché alcune delle funzioni da essa svolte in passato vengono ora assunte dall'arte. Agamben nota appunto che, «di pari passo al processo che, con la prima apparizione dell'industria culturale, respinge i seguaci dell'arte pura verso i margini della produzione sociale, artisti e poeti (basti, per questi ultimi, fare il nome di Mallarmé) cominciano a guardare alla loro pratica come alla celebrazione di una liturgia – liturgia nel senso proprio del termine, in quanto comporta tanto una dimensione soteriologica, in quanto sembra essere in questione la salvezza spirituale dell'artista, quanto una dimensione performativa, in cui l'attività creativa assume la forma di un vero e proprio rituale, svincolato da ogni significato sociale ed efficace per il semplice fatto di essere celebrato»<sup>40</sup>.

In campo letterario, il nuovo culto si configura, per Mallarmé, come una «religione del Libro», diversa ovviamente da quelle incentrate sulla Torah, la Bibbia cristiana o il Corano. Mentre infatti i vari monoteismi pongono i testi sacri come base e origine delle rispettive fedi, per il poeta francese questo rapporto si rovescia, poiché il Libro costituisce la conclusione di un processo, ideale o storico che sia: «Una proposizione che emana da me – così, diversamente, citata a mio elogio o per biasimo – [...] vuole che tutto, al mondo, esista per far capo a un libro»<sup>41</sup>. Quale specie di opera sia il Libro supremo e totale, Mallarmé lo spiega in una celebre lettera indirizzata a Paul Verlaine, nella quale fa capire chiaramente che egli si propone di realizzarlo, almeno in parte: «Ho sempre sognato e tentato altra cosa, con una pazienza da alchimista [...] Cosa? è difficile dirlo: un libro, semplicemente, in parecchi tomi, un libro che sia un libro, architettonico e premeditato, e non una raccolta di ispirazioni casuali, fossero pure meravigliose... Andrò più oltre e dirò: il Libro, persuaso

---

<sup>40</sup> G. Agamben, *Archeologia dell'opera d'arte*, in *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalistica*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, pp. 23-24.

<sup>41</sup> *Le Livre, instrument spirituel*, in *Divagations*, in *Œ. C.*, vol. II, p. 224 (tr. it. *Il libro, strumento spirituale*, in *Divagazioni*, cit., p. 274).

che in fondo non ve n'è che uno, tentato a sua insaputa da chiunque abbia scritto, persino i Genî. La spiegazione orfica della Terra, che costituisce il solo dovere del poeta e il gioco letterario per eccellenza: poiché il ritmo stesso del libro, allora impersonale e vivo fin nella sua paginazione, si giustappone alle equazioni di questo sogno, o Ode. Ecco, caro amico, la confessione del mio vizio, messo a nudo, vizio che mille volte ho respinto, con la mente martoriata o stanca, ma esso mi possiede e forse riuscirò, non a fare quest'opera nel suo insieme (bisognerebbe essere non so chi per riuscirci!), ma a mostrarne un frammento eseguito, a farne scintillare in un tratto l'autenticità gloriosa, indicando il resto tutt'intero, per il quale non basta una vita»<sup>42</sup>.

Se già aver concepito l'idea di un simile Libro può sembrare, a seconda dei punti di vista, ammirevole o folle, non meno spiazzante è il fatto che, tra le carte lasciate dal poeta alla sua morte, sono stati ritrovati 258 fogli di appunti preparatori per quest'opera. Essi sono stati pubblicati una prima volta nel 1957 da Jacques Scherer e poi riediti nel 1998 da Bertrand Marchal in una versione filologicamente più accurata<sup>43</sup>. Agamben, in un suo saggio, ricorda che Mallarmé aveva inseguito «per tutta la vita il progetto di un libro assoluto, in cui il caso [...] doveva essere eliminato punto per punto a tutti i livelli del processo letterario. Era necessario, per questo, eliminare innanzitutto l'autore, poiché "l'opera pura implica la sparizione elocutoria del poeta". Occorreva, poi, abolire il caso dalle parole, perché ognuna di esse risulta dall'unione contingente di un suono e di un senso. In che modo? Includendo gli elementi casuali in un insieme necessario e più vasto: innanzitutto il verso, che "di molti vocaboli fa una parola totale, nuova ed estranea alla lingua" e poi, in un progressivo *crescendo*, la pagina, costituita [...] come una nuova unità poetica in una visione simultanea, che include i bianchi e le parole disseminate su di essa. E, infine, il "libro" inteso non più come un

---

<sup>42</sup> Lettera a Paul Verlaine del 16 novembre 1885, in *Œ. C.*, vol. I, p. 788.

<sup>43</sup> Cfr. J. Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957 e *Notes en vue du «Livre»*, in *Œ.*

*C.*, vol. I, pp. 547-626 e 945-1060.

Philosophy Kitchen — Rivista di filosofia contemporanea



oggetto materiale leggibile, ma come un dramma, un mistero teatrale o un'operazione virtuale che coincide col mondo»<sup>44</sup>.

Programma quanto mai ambizioso, ma proprio per questo impossibile da realizzare. Se si prende in esame il materiale superstite, ci si trova di fronte a qualcosa di inatteso: non si tratta dei frammenti di un'opera poetica incompiuta, bensì di «una serie di foglietti illeggibili, colmi di segni, parole, cifre, calcoli, punti, grafemi. Il manoscritto [...] è, infatti, per metà un guazzabuglio di calcoli impervi, fatti di moltiplicazioni, somme ed equazioni e, per l'altra metà, una serie di “istruzioni per l'uso”, tanto meticolose quanto inesequibili»<sup>45</sup>. Va detto che Agamben esagera quando insiste sull'incomprensibilità delle carte mallarmeane, poiché da esse, a ben vedere, le intenzioni di fondo dell'autore emergono con una certa chiarezza<sup>46</sup>. Si sa ad esempio che nell'opera sarebbero stati utilizzati generi poetici diversi, come viene suggerito dai frequenti richiami alle forme del Drama, del Mistero, del Teatro, dell'Inno.

Il teatro merita una particolare attenzione, perché spesso Mallarmé ne ha sottolineato l'importanza e lo stretto rapporto con l'idea di Libro. Così in un'occasione ha asserito: «Io credo che la Letteratura, ripresa alla propria fonte che è l'Arte e la Scienza, ci fornirà un Teatro, le cui rappresentazioni costituiranno il vero culto moderno; un Libro, spiegazione dell'uomo sufficiente ai nostri più bei sogni»<sup>47</sup>. Se molti dei fogli relativi al *Livre* vertono sull'aspetto fisico che l'opera dovrà assumere e sui modi della sua pubblicazione e vendita, parecchi altri ipotizzano una forma di fruizione diversa da quella tradizionale, cioè una serie di letture pubbliche che avrebbero dovuto essere paragonabili a un'azione teatrale o a una cerimonia. Agamben non manca di accennarvi:

---

<sup>44</sup> G. Agamben, *Dal libro allo schermo. Il prima e il dopo del libro*, in *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, pp. 102-103. Le frasi mallarmeane qui richiamate provengono da *Crise de vers*, cit., pp. 211 e 213 (tr. it. pp. 256 e 258).

<sup>45</sup> *Dal libro allo schermo*, cit., p. 103.

<sup>46</sup> Cfr. in proposito la *Notice* di B. Marchal in *Œ. C.*, vol. I, pp. 1372-1383.

<sup>47</sup> *Sur le théâtre et le livre*, in *Réponses à des enquêtes*, in *Œ. C.*, vol. II, p. 657.

«Sembra che Mallarmé pensasse a una sorta di performance o balletto, in cui 24 lettori-spettatori avrebbero letto 24 fogli disposti ogni volta in un ordine diverso»<sup>48</sup>. In effetti, non è esattamente così: Bertrand Marchal spiega che le letture, nelle intenzioni di Mallarmé, richiedono «uno spazio strettamente regolato e uno scenario minimale: un sipario, un mobile di lacca nei cui scaffali sono disposti i fogli, e le sedie per il pubblico»<sup>49</sup>. È vero che gli spettatori sono ventiquattro, al pari dei fogli (da intendersi però come plichi di sedici pagine) utilizzati in ogni seduta, ma a svolgere il ruolo di lettore è un venticinquesimo partecipante, ossia il poeta stesso. Egli si presenta non nelle vesti di autore dei testi, perché il Libro dev'essere rigorosamente anonimo, bensì in quelle di semplice «operatore», il cui ruolo consiste nel mostrare che «l'opera è essenzialmente mobile, si presta a manipolazioni, combinazioni e confronti»<sup>50</sup>.

Come si vede, quello mallarmeano è un progetto originale e di vasta portata, che però non ha trovato alcuna attuazione pratica. Lo conosciamo solo per via di qualche accenno nelle lettere e per l'insieme degli appunti, a volte enigmatici, che ci sono rimasti. Si tratta dunque, se si vuole, di un fallimento, perché – dice Agamben – «il “colpo di dadi” del “libro” che ha preteso di identificarsi col mondo elimina il caso soltanto a patto di far esplodere il libro-mondo in una palingenesi essa stessa necessariamente casuale»<sup>51</sup>. E tuttavia, pur senza sopravvalutare dei fogli che di certo non costituiscono (né sostituiscono) l'opera non scritta, sarebbe erroneo ritenerli trascurabili, poiché il loro valore sta proprio nell'essere la testimonianza di un sogno irrealizzabile. In tal senso, aveva ragione un amico di Agamben, Italo Calvino, quando diceva: «Sono sempre stato affascinato dal fatto che Mallarmé, che nei suoi versi era riuscito a dare un'impareggiabile forma cristallina al nulla, abbia dedicato gli ultimi anni della sua vita al progetto d'un libro assoluto come fine ultimo

---

<sup>48</sup> *Dal libro allo schermo*, cit., p. 103.

<sup>49</sup> B. Marchal, *Notice*, cit., p. 1379.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Dal libro allo schermo*, cit., p. 103.

dell'universo»<sup>52</sup>. Il grande narratore motivava così il fascino suscitato in lui da quest'idea del poeta francese: «L'eccessiva ambizione dei propositi può essere rimproverabile in molti campi d'attività, non in letteratura. La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là d'ogni possibilità di realizzazione. Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione»<sup>53</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, Milano, Mazzotta, 2002.

ACCAME, Vincenzo, *Il segno poetico*, Milano, Edizioni d'Arte Zarathustra - Spirali, 1981.

AGAMBEN, Giorgio, *Un nulla che annienta se stesso*, in *L'uomo senza contenuto*, Milano, Rizzoli, 1970, pp. 83-93.

AGAMBEN, Giorgio, *Freud o l'oggetto assente*, in *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 39-43.

AGAMBEN, Giorgio, *Baudelaire o la merce assoluta*, in *Stanze*, cit., pp. 49-54.

AGAMBEN, *Beau Brummell o l'appropriazione dell'irrealtà*, in *Stanze*, cit., pp. 55-64.

AGAMBEN, Giorgio, *La «gioi che mai non fina»*, in *Stanze*, cit., pp. 146-155.

AGAMBEN, Giorgio, G. Agamben, *Infanzia e storia*, in *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 3-62.

---

<sup>52</sup> I. Calvino, *Molteplicità*, in *Lezioni americane*, in *Saggi*, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, p. 723.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 722-723.

AGAMBEN, Giorgio, *La fine del pensiero. La fin de la pensée*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1982.

AGAMBEN, Giorgio, *Note sul gesto*, in *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 45-53.

AGAMBEN, Giorgio, *L'Io, l'occhio, la voce*, in *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza, 2005, pp. 90-106.

AGAMBEN, Giorgio, *L'origine e l'oblio. Su Victor Segalen*, in *La potenza del pensiero*, cit., pp. 191-204.

AGAMBEN, Giorgio, *Il torso orfico della poesia*, in *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 111-119.

AGAMBEN, Giorgio, *La fine del poema*, in *Categorie italiane*, cit., pp. 138-144.

AGAMBEN, Giorgio, *L'antielegia di Patrizia Cavalli*, in *Categorie italiane*, cit., pp. 161-163.

AGAMBEN, Giorgio, *Dal libro allo schermo. Il prima e il dopo del libro*, in *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, pp. 87-112.

AGAMBEN, Giorgio, *Archeologia dell'opera d'arte*, in *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalistica*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, pp. 7-28.

AGAMBEN, Giorgio, *Al di là dell'azione*, in *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017, pp. 100-139.

AGAMBEN, Giorgio, *Giorgio Agamben: «Il vero Karma dell'Occidente»*, intervista di Chiara Valerio, in «La Repubblica», 27 agosto 2017.

AGAMBEN, Giorgio, *Oikonomia. Il Regno e la Gloria*, in *Homo sacer*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 375-646.

ALIGHIERI, Dante, *Convivio*, Milano, Garzanti, 1980.

ARISTOTELE, *Politica*, tr. it. Milano, Rizzoli, 2002.

Philosophy Kitchen — Rivista di filosofia contemporanea

BAUDELAIRE, Charles, *Bohémiens en voyage*, in *Les fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1975, p. 18 (tr. it. *Zingari in viaggio*, in *I fiori del male*, Milano, Rizzoli, 1980; 2001, p. 95).

BENN, Gottfried, *Problemi della lirica*, in *Lo smalto sul nulla*, tr. it. Milano, Adelphi, 1992, pp. 266-302.

BENTLEY, David - HOY, Ronald, *The neurobiology of cricket song*, in «Scientific American», 231, 1974, pp. 34-44.

CALVINO, Italo, *Molteplicità*, in *Lezioni americane*, in *Saggi*, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 715-733.

GUILHEM DE PEITIEU, *Farai un vers de dreit nien*, in AA. VV., *La poesia dell'antica Provenza*, vol. I, tr. it. Milano, Guanda, 1984, pp. 70-73.

GUILLAUME DE LORRIS - JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974 (tr. it. *Il Romanzo della Rosa*, Milano, Feltrinelli, 2016).

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Estetica*, tr. it. Torino, Einaudi, 1967; 1976.

MALLARMÉ, Stéphane, *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, in *Poésies*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998-2003 (d'ora in poi abbreviato in *Œ. C.*), vol. I, pp. 36-37 (tr. it. *Il vergine, e il bell'oggi*, in *Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1966; 1980, pp. 141-143).

MALLARMÉ, Stéphane, *Bibliographie*, in *Poésies*, in *Œ. C.*, vol. I, pp. 46-48.

MALLARMÉ, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in *Œ. C.*, vol. I, pp. 363-387 (tr. it. in *Igitur - Un colpo di dadi*, Firenze, Vallecchi, 1978, pp. 157-177).

MALLARMÉ, Stéphane, *Observation relative au poème «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»*, in *Œ. C.*, vol. I, pp. 391-392 (tr. it. in *Igitur - Un colpo di dadi*, cit., pp. 131-133).

MALLARMÉ, Stéphane, *Notes en vue du «Livre»*, in *Œ. C.*, vol. I, pp. 547-626 e 945-1060.

MALLARMÉ, Stéphane, lettera a Henri Cazalis del 14 maggio 1867, in *Œ. C.*, vol. I, pp. 713-716.

MALLARMÉ, Stéphane, lettera a Eugène Lefébure del 27 maggio 1867, in *Œ. C.*, vol. I, pp. 716-721.

Philosophy Kitchen — Rivista di filosofia contemporanea

MALLARMÉ, Stéphane, lettera a Paul Verlaine del 16 novembre 1885, in *Œ. C.*, vol. I, pp. 786-790.

MALLARMÉ, Stéphane, premessa senza titolo a *Divagations*, in *Œ. C.*, vol. II, p. 82 (tr. it. in *Divagazioni*, in *Opere. Poemi in prosa e opera critica*, Milano, Lerici, 1963, p. 3).

MALLARMÉ, Stéphane, *Autre étude de danse*, in *Divagations*, in *Œ. C.*, vol. II, pp. 174-178 (tr. it. *Altro studio di danza*, in *Divagazioni*, cit., pp. 215-216).

MALLARMÉ, Stéphane, *Mimique*, in *Œ. C.*, vol. II, pp. 178-179 (tr. it. *Mimica*, in *Divagazioni*, cit., p. 217).

MALLARMÉ, Stéphane, *Crise de vers*, in *Divagations*, in *Œ. C.* vol. II, pp. 204-213 (tr. it. *Crisi di verso*, in *Divagazioni*, cit., pp. 247-258).

MALLARMÉ, Stéphane, *Le Livre, instrument spirituel*, in *Divagations*, in *Œ. C.*, vol. II, pp. 224-228 (tr. it. *Il libro, strumento spirituale*, in *Divagazioni*, cit., pp. 274-278).

MALLARMÉ, Stéphane, *Symphonie littéraire*, in *Dossier de «Divagations»*, in *Œ. C.*, vol. II, pp. 281-284.

MALLARMÉ, Stéphane, *Sur le théâtre et le livre*, in *Réponses à des enquêtes*, in *Œ. C.*, vol. II, p. 657.

MARCHAL, Bertrand, *Notice*, in *Œ. C.*, vol. I, pp. 1372-1383.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.

SCÈVE, Maurice, *Délie. Objet de plus haute vertu*, Paris, Gallimard, 1984.

SCHERER, Jacques, *Le «Livre» de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957.

SCHLEGEL, Friedrich Schlegel, *Frammenti dall'«Athenaeum»*, in *Frammenti critici e poetici*, tr. it. Torino, Einaudi, 1998, pp. 29-90.

SPITZER, Leo, *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*, in *Critica stilistica e semantica storica*, tr. it. Bari, Laterza, 1954; 1975, pp. 46-72.

VALÉRY, Paul, *Le Coup de dés. Lettre au Directeur des «Marges»*, in *Variété*, in *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, 1957; 1997, pp. 622-630 (tr. it. *Il Coup de dés. Lettera al direttore di «Les Marges»*, in *Mallarmé*, Bologna, Il cavaliere azzurro, 1984, pp. 43-54).