

GIUSEPPE ZUCCARINO

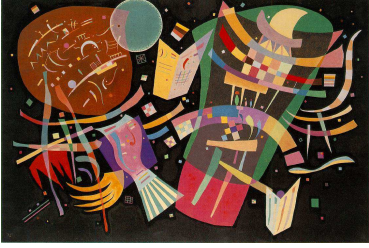
**Il Libro, il mimo, il dono.
Derrida e Mallarmé**



Quaderni delle Officine , XXVII, Luglio 2012



Giuseppe ZUCCARINO



(Immagine: **Wassily Kandinsky**, *Composizione X*, 1939)
(Fonte. <http://wassilykandinsky.narod.ru/>)

Il Libro, il mimo, il dono. Derrida e Mallarmé

1. Una delle prime opere del filosofo Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, si apre con una singolare epigrafe virgolettata: «de tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture»¹. Non viene indicata la paternità della formula, bensì soltanto il testo da cui è tratta, vale a dire la prefazione a *Un coup de dés*, il che basta a far riconoscere l'autore, il poeta ottocentesco Stéphane Mallarmé. Per capire il senso del segmento frastico prelevato da Derrida, occorre risalire al contesto originario. Il poemetto mallarmeano *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* comportava l'impiego di caratteri di stampa diversi per grandezza, nonché un rapporto impreveduto fra le zone del foglio occupate dalle parole e quelle lasciate vuote: i singoli vocaboli, o parti di frasi, apparivano sparsi sulle pagine in maniera del tutto insolita. Presentando ai lettori della rivista «Cosmopolis», nel 1897, una versione abbastanza moderata del testo (giacché le innovazioni grafiche sarebbero divenute ancor più vistose nella versione definitiva, apparsa postuma nel 1914), Mallarmé si fingeva timoroso di «turbare l'ingenuo che debba porre uno sguardo alle prime parole del Poema, perché le seguenti, disposte come sono, lo conducano alle ultime, il tutto senz'altra novità che una spaziatura della lettura»². Egli, però, era ben consapevole della portata rivoluzionaria dell'esperimento che stava compiendo: dalla semplice collocazione inusuale delle parole poteva nascere un diverso modo di concepire il testo poetico, anzi «quasi un'arte»³.

Con la stessa modestia simulata di Mallarmé, Derrida sta dunque annunciando novità, nel campo filosofico, altrettanto rilevanti rispetto a quelle prodotte in letteratura dal citato poemetto (novità non disgiunte, come vedremo, da un ripensamento della forma tipografica dei testi). Tuttavia, in *L'écriture et la différence*, il poeta francese viene

¹ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 7 (tr. it. *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, p. 1; si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche).

² S. Mallarmé, *Observation relative au poème «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998-2003 (d'ora in poi abbreviato in *Œ. C.* e seguito dal numero del volume), I, p. 391 (tr. it. in S. Mallarmé, *Igitur - Un colpo di dadi*, Firenze, Vallecchi, 1978, p. 131).

³ *Ibid.*, p. 392 (tr. it. p. 133).

evocato solo marginalmente. Occorrerà attendere un volume successivo per capire come il filosofo si rapporti in maniera davvero significativa agli scritti mallarmeiani⁴.

In *La dissémination*, apparso nel 1972, Derrida sostiene fin dall'inizio che «se la forma del libro è ormai sottoposta, come si sa, a una turbolenza generale, se sembra meno naturale, e la sua storia meno trasparente che mai, se non la si può modificare senza modificare tutto, essa non sarebbe più in grado di regolare [...] certi processi di scrittura che, nell'interrogarla *praticamente*, devono anche smontarla»⁵. In coerenza con tale proposito, egli comincia ad adottare uno stile che comporta una massiccia valorizzazione delle risorse foniche del linguaggio, e più in generale di quelle figure retoriche cui spesso i filosofi hanno guardato con sospetto, ritenendole una minaccia per la chiarezza e serietà dell'esposizione. Il suo intento non è, tuttavia, quello di confondere campi differenti o di spingere la filosofia in direzione della letteratura, bensì quello di lasciarsi alle spalle l'una e l'altra, almeno nelle loro modalità espressive consuete.

Mettere in discussione la forma-libro tradizionale implica anche, per Derrida, una certa audacia nel modo di configurare spazialmente i testi. In *La dissémination* ciò si nota bene nel saggio dedicato a Mallarmé, *La double séance*. Esso, infatti, è preceduto (e seguito) da una serie di citazioni da vari autori e da un'epigrafe che affianca, incastonando in parte l'uno nell'altro, un passo di Platone e un breve testo mallarmeano, mentre la pagina successiva presenta citazioni situate entro cartigli rettangolari. Il saggio riproduce inoltre vari passi del poeta basati su una disposizione spaziale anomala dei vocaboli. Ricordiamo che Mallarmé, nella citata prefazione a *Un coup de dés*, poteva scrivere con ironia: «I “bianchi”, in effetti, assumono importanza, colpiscono subito; la versificazione li richiedeva, come silenzio intorno, ordinariamente, al punto in cui un pezzo, lirico o di pochi piedi, occupa, in mezzo, un terzo circa del foglio: io non

⁴ Ricordiamo comunque che, nell'anno accademico 1968-69, Derrida ha dedicato un seminario, ancora inedito, al tema *L'écriture et le théâtre. Mallarmé/Artaud*.

⁵ J. Derrida, *Hors livre*, in *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 9 (tr. it. *Fuori libro*, in *La disseminazione*, Milano, Jaca Book, 1989, p. 47).

trasgredisco questa misura, la disperdo soltanto»⁶. Per indicare un analogo movimento dispersivo, Derrida usa il termine «disseminazione», e lo eleva a titolo del libro. Ma, così come la pratica stilistica mallarmeana non si limitava al fatto di sparpagliare le parole o i versi sulla pagina bensì implicava una riflessione di grande complessità e raffinatezza, lo stesso può dirsi per la disseminazione attuata dal filosofo. Si tratta infatti di una distruzione effettiva e non simulata dei vecchi schemi concettuali, che passa anche attraverso un lavoro sulla scrittura, dal quale l'opera filosofica non può uscire intatta: «La disseminazione, sollecitando la *physis* come *mimesis*, rimette la filosofia *in scena* e il suo libro in gioco»⁷.

Può sorprendere il fatto che Derrida scelga di riferirsi a Mallarmé, un autore che, pur ripensando in maniera potentemente originale la scrittura, al tempo stesso l'ha finalizzata al sogno di un Libro assoluto. Ricordiamo il progetto esposto dal poeta in una lettera a Verlaine: «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 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»⁸. È noto che Mallarmé non ha potuto realizzare tale aspirazione, del resto tendenzialmente impossibile, ma ha lasciato un gran numero di foglietti di appunti, che testimoniano come egli abbia pensato ad essa anche in termini concreti⁹. L'opera sognata avrebbe dovuto comprendere numerosi tomi (da pubblicare in forma anonima), in cui il poeta avrebbe utilizzato generi letterari diversi, ad esempio il dramma, il mistero, il teatro,

⁶ *Observation relative au poème «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»*, in *Œ. C.*, I, p. 391 (tr. it. p. 131).

⁷ *Hors livre*, cit., p. 61 (tr. it. p. 94).

⁸ Lettera a Paul Verlaine del 16 novembre 1885, in *Œ. C.*, I, p. 788 (tr. it. in S. Mallarmé, *Tutte le poesie e prose scelte*, Parma, Guanda, 1966, p. 327).

⁹ *Notes en vue du «Livre»*, in *Œ. C.*, I, pp. 547-626 e 945-1060.

l'inno. Poi, assumendo le vesti di maestro di cerimonia, egli avrebbe dato lettura in più occasioni, di fronte ad un pubblico ristretto, delle varie parti del *magnum opus*, al fine di mostrare come in esso tutto fosse orchestrato in maniera sapiente, con risposnde sistematiche anche fra pagine di tomi differenti.

È vero che Derrida ha sempre messo in guardia contro l'idea del Libro: a suo avviso, infatti, si tratta di una ripresa travestita dell'antica comparazione dell'universo a un volume. Anche in *La dissémination*, egli avanza dei sospetti al riguardo: «Il Modello del Libro, il Libro Modello, non è forse l'adeguazione assoluta della presenza e della rappresentazione, la *verità* (*homoiosis* e *adaequatio*) della cosa e del pensiero della cosa, così come si produce innanzitutto nella creazione divina prima di essere riflessa dalla conoscenza finita? Libro di Dio, la Natura sarà stata nel Medioevo una grafia conforme al pensiero e alla parola divini, all'*intendimento* di Dio come Logos, verità che parla e si ascolta parlare»¹⁰. Tutto questo gli appare in netto contrasto con le acquisizioni teoriche cui egli stesso è giunto, che enumera così: «Critica del significato trascendentale sotto tutte le sue forme; decostruzione, spostamento e subordinazione degli effetti di senso e di referenza, come di tutto ciò che ordinerebbe un concetto e una pratica logocentrici, espressivisti e mimetologici della scrittura; ricostruzione del campo testuale a partire dalle operazioni di intertestualità o del rinvio senza fine delle tracce alle tracce; reinscrizione nel campo differenziale della spaziatura degli effetti di tema, di sostanza, di contenuto, di presenza sensibile o intelligibile, ovunque essi possano intervenire»¹¹.

Il sogno mallarmeano del Libro non è forse incompatibile con tali posizioni? Alla domanda, il filosofo risponde in modo negativo: «Ciò che Mallarmé progettava ancora sotto il vecchio nome di Libro, sarebbe stato, “se fosse esistito”, tutt'altro. Fuori-libro»¹². E più oltre egli ne spiega i motivi: «Il Libro di Mallarmé è derivato dal Libro. Senza dubbio si distinguono in esso i tratti della più visibile filiazione che lo fanno discendere dalla bibbia. [...] Ma tramite simulacro affermato e messa in scena teatrale, tramite

¹⁰ *Hors livre*, cit., p. 51 (tr. it. p. 85).

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibid.*, p. 53 (tr. it. p. 87).

effrazione della rimarca, ne è *uscito*: gli sfugge senza ritorno, non gli rinvia più la sua immagine»¹³.

2. L'ampio saggio di *La dissémination* dedicato al poeta francese ha per titolo *La double séance*¹⁴. In esso, Derrida comincia col chiamare in causa un brano del *Filebo* in cui Platone, per descrivere quel che avviene nel soliloquio (quando cioè, trovandoci impossibilitati a indirizzare il nostro discorso ad un'altra persona, lo rivolgiamo mentalmente a noi stessi) utilizzava una metafora grafica: «A me pare che in tali circostanze l'anima nostra assomigli ad un libro. [...] La memoria, che opera in coincidenza colle sensazioni, e quelle affezioni che si verificano in tale processo paiono a me in tale occasione quasi scrivere nelle nostre anime dei discorsi»¹⁵. Derrida considera questo passo altamente sintomatico: «Il libro metaforico ha così tutti i caratteri che, fino a Mallarmé, saranno sempre stati assegnati al libro, quali che fossero le smentite che la pratica letteraria ha potuto o dovuto apportargli. [...] Il libro, che copia, riproduce, imita il discorso vivente, vale solo ciò che vale questo discorso. Può valere meno, nella misura in cui s'è privato della *vita* del *logos*; non può valere di più. Con questo, la scrittura *in generale* viene interpretata come un'imitazione, un doppio della voce vivente e del *logos* presente»¹⁶. Dopo un'ampia digressione sul concetto di *mimesis* in Platone (concetto che, a suo giudizio, ha condizionato il modo in cui la tutta tradizione occidentale ha guardato all'arte, letteratura inclusa), Derrida si avvia a dimostrare che ben diversa è la prospettiva introdotta da Mallarmé.

¹³ *Ibid.*, p. 63 (tr. it. p. 95). In francese, l'autore gioca sui due sensi della parola *issu* («derivato» e «uscito»).

¹⁴ La formula, che significa «la doppia seduta» e richiama per omofonia «la doppia scienza», è una citazione mallarmeana (da *Notes en vue du «Livre»*, in *Œ. C.*, I, pp. 619 e 1045). Allude anche al fatto che il testo era in origine una lunga conferenza esposta in due giorni diversi, il 26 febbraio e il 5 marzo 1969.

¹⁵ Platone, *Filebo*, 38 e - 39 a, tr. it. in *Opere complete*, 3, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 102-103.

¹⁶ *La double séance*, in *La dissémination*, cit., pp. 210-211 (tr. it. *La doppia seduta*, in *La disseminazione*, cit., pp. 209-210).

Per far ciò, egli sceglie di riferirsi ad un testo a prima vista marginale del poeta: *Mimique*¹⁷. Ritroviamo qui un atteggiamento tipicamente derridiano, quello che consiste nell'attribuire scarsa importanza, quando si tratta di interrogare il *corpus* di un autore, alla distinzione fra opere principali e scritti considerati minori. Il filosofo, infatti, ritiene che in certi casi siano proprio questi ultimi a consentire l'apertura di una via d'accesso diversa e originale all'opera studiata. Basti pensare, ad esempio, al ruolo eminente che egli assegna, nella sua lettura di Rousseau, al saggio, poco noto, sull'origine delle lingue¹⁸. Quello mallarmeano su cui s'incentra l'analisi è un brevissimo brano in prosa (apparso una prima volta nel 1886, poi modificato) nel quale si fa riferimento al libretto d'uno spettacolo del mimo Paul Margueritte, *Pierrot assassin de sa femme*¹⁹.

Nel suo testo, il poeta sostiene fra l'altro: «La scena non illustra che l'idea, non un'azione effettiva»²⁰. Per lui, dunque, sembra essere ancora in causa un processo imitativo, benché si tratti di rappresentare qualcosa di incorporeo, ossia un'idea. Il filosofo, però, nega che sia così: «*Mimique* si legge in tutt'altro modo che come un neo-idealismo o un neo-mimetologismo. Il sistema dell'illustrazione, qui, è del tutto diverso da quello del *Filebo*. [...] Il Mimo non imita nulla. E tanto per cominciare non imita. Non c'è nulla prima della scrittura dei suoi gesti»²¹.

Derrida, cosa insolita per un filosofo, tiene conto delle diverse versioni del testo mallarmeano, mostrandosi attento alle varianti. Ma ha presente anche il libretto di Margueritte, e può dunque chiarirne la trama, a cui il poeta si limita ad alludere vagamente. Nel mimodramma, Pierrot narrava al pubblico, col solo impiego dei gesti e delle espressioni facciali, come avesse in precedenza ucciso la moglie, Colombina (colpevole di tradirlo, derubarlo e maltrattarlo), in una maniera decisamente insolita:

¹⁷ *Mimique*, in *Divagations*, in *Œ. C.*, II, pp. 178-179 (tr. it. *Mimica*, in *Divagazioni*, in S. Mallarmé, *Opere. Poemi in prosa e opera critica*, tr. it. Milano, Lerici, 1963, p. 217).

¹⁸ Cfr. J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, pp. 203-445 (tr. it. *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969, pp. 163-355).

¹⁹ P. Margueritte, *Pierrot assassin de sa femme*, Paris, Calmann-Lévy, 1886. Il mimo-scrittore era cugino di Mallarmé.

²⁰ *Mimique*, cit., p. 178 (tr. it. p. 217).

²¹ *La double séance*, cit., p. 221 (tr. it. p. 218).

dopo averla legata al letto, le aveva solleticato le piante dei piedi fino a farla morire dal ridere. Il mimo indicava poi il seguito: il delitto, senza tracce, era rimasto impunito, ma Pierrot si tormentava, sentiva sul proprio corpo gli effetti del trattamento riservato alla moglie, finché (mentre un'allucinazione gli mostrava il ritratto di Colombina animarsi e ridere di lui) moriva a sua volta. Strano spettacolo, quello offerto da un Pierrot nevrotico e angosciato. Il filosofo sottolinea come il libretto di Margueritte fosse preceduto da un distico di Théophile Gautier che ne anticipava il tema, e più in generale come ognuno dei testi citati, *Mimique* incluso, non facesse che rinviare ad altri testi, creando dunque un labirinto di rimandi senza fine.

Tutto ciò, secondo Derrida, è già implicito nel modo in cui Mallarmé intende il mimodramma: «In questo speculum senza realtà, in questo specchio di specchio, vi è certo una differenza, una diade, poiché c'è mimo e fantasma. Ma è una differenza senza referenza, o piuttosto una referenza senza referente, senza unità prima o ultima»²². Egli non può ignorare del tutto la presenza, nelle concezioni del poeta francese, di un'attitudine idealista, ma la interpreta come «un simulacro di platonismo o di hegelismo»²³. Occorre ricordare che il lungo saggio derridiano viene pubblicato nel 1970 sulla rivista d'avanguardia «Tel Quel», e che già da alcuni anni il filosofo è vicino alle posizioni dei vari Sollers, Kristeva, ecc., di cui condivide l'esigenza di elaborare un'idea di letteratura come testualità, recuperando al tempo stesso il ruolo svolto da grandi precursori tra cui Mallarmé. A tal fine, occorre presentare il poeta, se non proprio come materialista (cosa francamente impossibile), quanto meno come irriducibile alle concezioni idealiste tradizionali²⁴.

Il filosofo esemplifica il complesso lavoro sul linguaggio effettuato da Mallarmé attraverso l'impiego del vocabolo francese *hymen*. Scriveva il poeta: «La scena non illustra

²² *Ibid.*, p. 234 (tr. it. p. 229).

²³ *Ibid.*, p. 235 (tr. it. p. 229).

²⁴ Nonostante ciò, la pubblicazione del volume *La dissémination* viene a coincidere temporalmente (primi mesi del 1972) con la rottura, per motivi ideologici, tra il filosofo e gli esponenti del gruppo «Tel Quel». Si veda in proposito la biografia di Benoît Peeters, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010, in particolare i capitoli 6 e 7 della seconda parte.

che l'idea, non un'azione effettiva, in un imene (da cui procede il Sogno), vizioso ma sacro, fra il desiderio e il compimento, la perpetrazione e il suo ricordo»²⁵. Secondo Derrida, la parola «imene» gioca nel contempo su due significati opposti (rinviando sia all'unione nuziale che alla membrana corporea dallo stesso nome), dunque unisce in sé l'idea della consumazione dell'atto sessuale e quella della verginità preservata. Un'analoga accentuazione degli elementi plurivoci viene attuata dal filosofo riguardo a vari altri punti del testo mallarmeano. Per di più, i giochi di senso che Derrida coglie possono anche essere *in absentia*: così ad esempio egli sottolinea l'omofonia che esiste in francese tra *entre* (la preposizione «tra» o «fra») e *antre* (il sostantivo «antro»): a partire da ciò, poco importa che solo il primo termine figuri in *Mimique*, perché il secondo si può considerare, appunto, evocato tramite il suono. Attingendo ai dizionari, da cui cita ampiamente, e chiamando in causa altri testi di Mallarmé nei quali compare la parola-nozione di volta in volta esaminata, il filosofo intesse un reticolo di richiami che è, nel contempo, un esercizio di stile.

Derrida prevede che una delle obiezioni che gli verranno rivolte riguarda il grado di consapevolezza che è possibile attribuire al poeta riguardo all'equivocità di certe frasi o di certi termini, ma respinge alla radice tale impostazione del problema: «Ciò che è potuto accadere nella testa di Mallarmé, nella sua coscienza o nel suo inconscio, qui non ci interessa»²⁶. Con affermazioni del genere, egli si prepara al combattimento teorico che si svolgerà nella seconda parte del saggio, il cui bersaglio è costituito dalla critica tematica, rappresentata da illustri studiosi del poeta, primo fra tutti Jean-Pierre Richard²⁷. Ciò deve sembrargli necessario perché il trattamento a cui vocaboli come «imene» e «antro» vengono da lui sottoposti in *La double séance* rischia di apparire simile, per qualche aspetto, al *modus operandi* di Richard. Basti pensare al fatto che anche quest'ultimo lavora spesso su singole parole-nozioni e va a reperirle nei più diversi luoghi mallarmeani in cui compaiono, senza fare distinzioni di principio fra opere poetiche famose e testi meno

²⁵ *Mimique*, cit., p. 178 (tr. it. p. 217).

²⁶ *La double séance*, cit., p. 254 (tr. it. p. 245).

²⁷ L'opera di Richard a cui si fa riferimento è l'ampio volume *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.

noti (versi giovanili, brani in prosa, libri pedagogici, scritti incompiuti, lettere e così via). Inoltre la qualità letteraria delle pagine di Richard conferisce ad esse un certo interesse autonomo, che le rende, anche per questo aspetto, concorrenziali rispetto a quelle di Derrida.

Quest'ultimo cerca pertanto, in vari modi, di delegittimare il metodo interpretativo di Richard. Comincia col gettare dei sospetti sulla nozione stessa di critica: «La “critica letteraria”, in quanto tale, non appartiene forse a ciò che abbiamo individuato come l'interpretazione *ontologica* della mimesis o del mimetologismo metafisico?»²⁸. Passa poi a focalizzare meriti e demeriti del tematismo: «La “critica contemporanea” ha adesso riconosciuto, studiato, affrontato direttamente, *tematizzato* un certo numero di significati che erano passati a lungo inosservati [...]. Essa ha, d'altra parte, analizzato tutto un lavoro formale della scrittura di Mallarmé. Ma mai, a quanto sembra, lo studio di un certo concatenamento del testo era parso poter vietare l'accesso al tematico in quanto tale, diciamo più ampiamente al senso o al significato in quanto tale. Mai un sistema del senso o una semantica strutturale erano parsi minacciati, sfidati dal *procedere* stesso del testo mallarmeano»²⁹. Giunge infine a prendere di mira, più specificamente, il libro di Richard sul poeta, pur riconoscendo (anzi, proprio in quanto riconosce) in esso «il più potente saggio di critica tematica»³⁰. Dopo aver citato una pagina in cui Richard chiarisce i propri intenti nell'analizzare i testi mallarmeiani, Derrida rileva in essa tutta una serie di difetti di ordine teorico, che designa con termini come «psicologismo», «sensualismo», «eudemonismo», «mimetologismo», «dialetticità». A suo avviso, Richard rimane dunque prigioniero di un insieme di concetti e procedimenti di lettura che sono, nonostante le apparenti novità, sostanzialmente tradizionalisti.

Derrida rimprovera il critico non tanto per la lacunosità (inevitabile) del riscontro di tutte le occorrenze, dirette o indirette, di ciascun tema, quanto piuttosto perché, a suo giudizio, perde di vista il funzionamento stesso della scrittura mallarmeana. Non basta che Richard colga in essa l'azione della polisemia, specie se poi gli sembra possibile

²⁸ *La double séance*, cit., pp. 275-276 (tr. it. p. 262).

²⁹ *Ibid.*, p. 276 (tr. it. pp. 262-263).

³⁰ *Ibid.*, p. 277 (tr. it. p. 263).

stabilire una gerarchia sceverando, in un tema, l'elemento principale da quelli secondari. «Il tematismo lascia necessariamente fuori dal suo campo le “affinità” formali, foniche o grafiche, che non hanno la misura della parola, l'unità calma di un segno verbale. Esso trascura necessariamente, proprio in quanto tematismo, il gioco che disarticola la parola, la spezzetta, ne fa lavorare le particelle»³¹. Derrida sembra dunque sostenere che la scrittura di Mallarmé è più audace rispetto alla lettura che ne propone Richard. Appunto per questo motivo, nel corso del suo saggio il filosofo riprende vari elementi già analizzati dal critico (il teatro, il velo, la danza, il volo, il bianco, la piega, ecc.), ma lo fa appoggiandosi sui passi del poeta, nei quali segnala, enfatizzandola in maniera piuttosto discutibile, l'insistenza grafico-fonica su certe lettere o certe sillabe. A ciò si aggiungono i giochi di parole prodotti dallo stesso Derrida, ad esempio quelli basati sulle omofonie: *semblant, sens blanc, sans blanc, cent blancs*, e così via³². Alla polisemia che Richard ammette, pur cercando al tempo stesso di padroneggiarla, il filosofo oppone una più radicale disseminazione: «Se dunque, al di là delle istanze testuali, non vi è unità tematica o senso totale da riappropriarsi in un immaginario, un'intenzionalità o un vissuto, il testo non è più l'espressione o la rappresentazione (felice o no) di una qualche *verità* che verrebbe a diffrangersi o a riunirsi in una letteratura polisemica. A questo concetto ermeneutico di *polisemia* andrebbe sostituito quello di *disseminazione*»³³.

Com'è ovvio, il procedimento di lettura applicato a Mallarmé da Richard e quello adottato da Derrida hanno una loro logica, ma a livelli e su piani diversi. Se le affermazioni teoriche richardiane possono talvolta apparire ingenuie a un filosofo smaliziato come l'autore di *La double séance*, vale però anche l'inverso: ponendosi dal punto di vista di un critico letterario, si sarà inclini a giudicare le interpretazioni derridiane dei testi di Mallarmé sovente forzate, e l'immagine complessiva dell'opera del poeta da lui offerta meno plausibile e convincente rispetto a quella che emerge dal libro di Richard. Dovrebbe essere chiaro, d'altra parte, che Derrida non ha mai avuto l'intento di proporre un nuovo metodo di critica (è l'equivoco in cui incorrono coloro che

³¹ *Ibid.*, pp. 286-287 (tr. it. p. 271).

³² Cfr. *ibid.*, pp. 292-293 e 300 (tr. it. pp. 276 e 283).

³³ *Ibid.*, p. 294 (tr. it. p. 277).

parlano, a torto, di un «decostruzionismo» inteso come corrente degli studi letterari), bensì quello di smontare alcune delle categorie filosofiche tradizionali, che a suo avviso sono attive anche, in sottofondo, nell'operare dei critici.

3. Nel 1974, le edizioni Gallimard pubblicano un libro collettivo sulla letteratura francese nel quale ogni autore del passato è preso in esame da uno del presente. In quest'occasione, il compito di trattare di Mallarmé viene affidato non a uno scrittore o a uno studioso di letteratura, bensì ad un filosofo, ossia Derrida³⁴. Egli non si adatta del tutto alla committenza, anzi evita di produrre un testo che presenti al lettore, in maniera tradizionale, la vita e l'opera del poeta. Il fatto che si tratti di una scelta deliberata trova conferma nel capoverso che fa da poscritto alle sue pagine: «Senza dubbio si sarebbe dovuto parlare anche di Stéphane Mallarmé. Della sua opera, del suo pensiero, del suo inconscio e dei suoi temi, insomma di ciò che egli è parso aver voluto dire, ostinatamente, sul gioco tra necessità e caso, tra essere e non essere, tra natura e letteratura, e simili. Delle influenze, subite o esercitate. Della sua vita, anzitutto, dei suoi lutti e delle sue depressioni, del suo lavoro di insegnante, dei suoi trasferimenti, di Anatole e di Méry, dei suoi amici, dei salotti letterari, ecc. Fino allo spasmo, finale, della glottide»³⁵. Con molta ironia, dunque, Derrida finge di accorgersi soltanto alla fine di non aver rispettato le regole, di aver scritto un testo che esula dalla consuetudini della critica.

Ma cosa dice dunque il filosofo, invece di ciò che ci si attendeva da lui? Comincia col porsi una domanda sconveniente, chiedendosi se esista un posto per Mallarmé nella letteratura francese. Attribuisce infatti agli scritti del poeta un ruolo dirompente dei riguardi delle «categorie della storia e delle classificazioni letterarie, della critica letteraria,

³⁴ Cfr. J. Derrida, *Mallarmé*, in AA. VV., *Tableau de la littérature française*, tome III: *De Madame de Staël à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 368-379 (tr. it. in S. Mallarmé, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1991, pp. IX-XXII).

³⁵ *Ibid.*, p. 379 (tr. it. pp. XXI-XXII). Ricordiamo per inciso che Anatole era uno dei due figli del poeta (morto a soli otto anni di età), che Méry Laurent gli aveva ispirato un'intensa amicizia amorosa e che la causa del suo decesso nel 1898 era stata appunto il soffocamento dovuto a uno spasmo della glottide.

delle filosofie ed ermeneutiche di ogni genere. [...] Qui non si può nemmeno più parlare di un *evento*, dell'evento di un simile testo; non si può più interrogarne il *sensu*, pena il ricadere al di qua di esso, nella rete dei valori che ha *praticamente* rimesso in questione»³⁶. Tutto ciò pare decisamente eccessivo, benché riferito a un poeta senza dubbio audace. Il filosofo, però, attenua l'iperbole spiegando che, «se Mallarmé segnasse una rottura, questa avrebbe ancora la forma della ripetizione; rivelerebbe per esempio l'essenza della letteratura passata in quanto tale»³⁷.

Il fatto che esista un'impossibilità di separare nettamente, nell'opera mallarmeana, la componente di rottura da quella di ripetizione provoca, secondo Derrida, una «crisi della critica [...], che avrà sempre voluto, tramite un giudizio, *decidere* (*krinein*) del valore e del senso, discernere tra ciò che è e ciò che non è, tra ciò che vale e ciò che non vale, tra il vero e il falso, il bello e il brutto, ogni significato e il suo contrario»³⁸. Secondo lui, la critica si è sempre interessata ai significati, subordinando ad essi l'attenzione agli aspetti formali degli scritti letterari. «Ora, tutto il testo di Mallarmé è organizzato in modo tale che nei suoi punti più forti il senso resti *indecidibile*; ne consegue che il significante non si lascia più attraversare, ma rimane, resiste, esiste e si fa notare»³⁹. All'effetto di indecidibilità contribuisce anche la costruzione della frase mallarmeana: ad esempio, «la sintassi della breve parola *or* è talvolta calcolata in modo tale da vietarci di decidere se si tratta del nome (sostanza metallica), della congiunzione logica o dell'avverbio di tempo. Sono stati rilevati altri giochi del genere: *continue* può valere, nello stesso enunciato, come verbo o come aggettivo [...]. Altrove, *offre* agisce come un verbo e/o come un nome, *parjure* come un verbo e/o come un nome, e/o come un aggettivo»⁴⁰. Va detto però che tali ambiguità di ordine grammaticale si verificano in un numero assai limitato di casi, e un'attenta considerazione del contesto basterebbe spesso a ridurre le incertezze interpretative. Dunque, se Derrida si basasse solo su casi del genere, non potrebbe

³⁶ *Ibid.*, p. 369 (tr. it. p. XI).

³⁷ *Ibid.*, p. 370 (tr. it. p. XII).

³⁸ *Ibidem* (tr. it. p. XIII).

³⁹ *Ibid.*, p. 371 (tr. it. p. XIII).

⁴⁰ *Ibidem* (tr. it. pp. XIII-XIV).

sostenere, come invece fa, che quelli in cui si manifesta una simile «indecidibilità» sono i «punti più forti» del testo mallarmeano. Evidentemente egli ha di mira la più generale complessità, semantica e sintattica, degli scritti del poeta. Tuttavia anche questa non sembra tale da dover provocare una crisi della critica, o da sconvolgere la nozione stessa di letteratura.

Nelle sue pagine, il filosofo si rifà alle analisi testuali e alle argomentazioni che aveva sviluppato più ampiamente in *La double séance*, ma prende in esame anche altri passi del poeta. Ciò gli permette di individuare, ad esempio, le serie omofoniche *elle, aile, L*, oppure *l'I, lit, lis*. Così egli teorizza l'idea (poco sostenibile) della compresenza, ogni volta che appare una di queste lettere o parole, di tutte le altre affini per il suono: «Non si dimentichi che queste catene, infinitamente più vaste, potenti e intricate di quanto si possa far sospettare qui, sono sempre sospese, come senza appoggio. È la dottrina mallarmeana della *suggestion*, dell'allusione indecisa. Quest'indecisione, che permette loro di muoversi da sole e senza fine, le separa, tranne che per simulacro, da ogni senso (tema significato) e da ogni referente (la cosa stessa o l'intenzione, conscia o inconscia, dell'autore). Altrettante trappole per la critica, altrettante procedure e categorie nuove da inventare»⁴¹.

L'esempio che il filosofo sottolinea maggiormente è quello di *or*, sillaba che fa da titolo ad un brano in prosa di Mallarmé⁴². Il filosofo nota che, nel passaggio dalla prima pubblicazione a quella definitiva, i riferimenti circostanziali (allo scandalo di Panama e alla condanna di Ferdinand de Lesseps) vengono cancellati quasi del tutto: «Nella versione finale, l'estrazione e la condensazione conservano soltanto lo splendore dell'oro»⁴³. Anzi, secondo Derrida al poeta non interessa tanto il significato della parola (ossia il metallo prezioso «oro»), quanto piuttosto ciò che è possibile produrre, a livello di scrittura, tramite l'impiego di *or* in quanto significante: «Tutti i tramonti mallarmeani sono degli istanti di crisi, la cui doratura viene incessantemente ricordata nel testo da una

⁴¹ *Ibid.*, p. 375 (tr. it. pp. XVII-XVIII).

⁴² *Or*, in *Divagations*, in *Œ. C.*, II, pp. 245-246 (tr. it. *Oro*, in *Divagazioni*, cit., pp. 303-304). Una versione anteriore, e più ampia, di queste pagine, *Faits-divers*, si legge in *Œ. C.*, II, pp. 310-312.

⁴³ *Mallarmé*, cit., p. 376 (tr. it. p. XVIII).

polvere di schegge d'oro (*debORs, fantasmagORiques, trésOR, hORizon, majORE, hORs*)»⁴⁴. E la «dimostrazione» viene poi estesa ad altri scritti, in prosa o in versi, cosa del resto quanto mai agevole, perché basta incontrare parole come *sonore* o *encore* per ravvisare in esse la sillaba cercata. Si è già detto che Derrida considera illegittimo chiedersi se effetti retorici come l'insistenza su determinati suoni, nei testi del poeta, siano intenzionali o no. Ma appare chiaro che questa, da parte sua, è una mossa difensiva, che serve ad evitare rimostranze quanto mai probabili. Se infatti egli optasse per la non intenzionalità, allora il ripetersi di una determinata sillaba nell'ambito dell'intero *corpus* mallarmeano si ridurrebbe ad un fatto di interesse meramente statistico; se invece facesse la scelta opposta, mostrerebbe di presupporre nel poeta una padronanza stilistica tanto capillare e assoluta da risultare del tutto priva di credibilità.

4. Derrida non ha dimenticato la propria aspirazione a reinventare, anche a livello tipografico, la forma-libro (in maniera analoga a come Mallarmé aveva rivoluzionato quella del poemetto con *Un coup de dés*). Il primo passo in tal senso era stato da lui compiuto nel 1972, col volume *Marges – de la philosophie*, che si apriva con un testo insolito, *Tympan*⁴⁵. Esso si presentava strutturato sulla pagina in due colonne diseguali: la più larga ospitava lo scritto derridiano, mentre la seconda (stretta, ma stampata in caratteri più grandi) conteneva una lunga citazione da *Biffures* di Michel Leiris⁴⁶. In tal modo, il lettore veniva posto di fronte all'impossibilità di esaminare nel contempo le due colonne: doveva scegliere se leggere per intero una di esse fino al termine del testo, per poi passare all'altra, oppure considerare la pagina come unità, cosa che lo avrebbe obbligato a uno sforzo di memoria, per non perdere il filo dei due scritti che si sviluppavano in parallelo. Chi ingenuamente avesse giudicato questa soluzione grafica come una trovata occasionale, sarebbe stato smentito dalla comparsa, due anni dopo, di

⁴⁴ *Ibidem* (tr. it p. XIX).

⁴⁵ J. Derrida, *Tympan*, in *Marges – de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, pp. I-XXV (tr. it. *Timpano*, in *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 3-26).

⁴⁶ Cfr. M. Leiris, *Biffures* (1948), ora in *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 77-82 (tr. it. *Biffures*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 75-81).

*Glas*⁴⁷. Questa volta, ad essere in causa è un lungo volume costruito per intero sul principio delle due colonne. Il formato ampio del libro permette anzi al lettore di vedersene davanti quattro: due sulla pagina di sinistra e la loro continuazione sulla pagina di destra. Dato che uno dei due scritti che compongono *Glas* è dedicato a Jean Genet, ha certamente pesato, nella scelta della soluzione grafica, la conoscenza di un breve testo dello scrittore (Derrida lo evoca, del resto, fin dalle prime righe), costruito appunto su due colonne⁴⁸. Va detto però che quelle di *Glas* sono tutt'altro che monotone sotto il profilo visivo, perché implicano l'utilizzo di tipi diversi, di spaziature a volte disomogenee e di altre soluzioni particolari (ad esempio passi stampati in caratteri piccoli inseriti in margine ad altri in caratteri grandi). Sempre per evidenziare la natura sperimentale dei suoi due testi, il filosofo li fa iniziare entrambi con la lettera minuscola e finire bruscamente a metà di una frase, come a voler suggerire che, per quanto ampi, essi dovrebbero protrarsi all'infinito.

Fin qui, però, abbiamo parlato solo dell'impianto tipografico di *Glas*, ma il carattere innovativo dell'opera riguarda anche altri aspetti. Basti pensare che se la colonna di destra è incentrata, come già detto, sulle opere di Genet, quella di sinistra riguarda invece Hegel. Derrida ha già utilizzato la tecnica di accostare in maniera inattesa filosofi e letterati (ad esempio nelle citate raccolte saggistiche *L'écriture et la différence* e *La dissémination*), ma in questo caso l'urto fra un pensatore austero come Hegel e uno scrittore «maledetto» come Genet appare particolarmente provocatorio.

In questo libro, anche Mallarmé ha un suo ruolo. Il filosofo, infatti, mentre sta commentando la parola che fa da titolo al volume, *Glas*, introduce un riferimento alla poesia *Aumône*, nella cui strofa iniziale la si ritrova: «Prendi questa borsa, Mendicante! tu non l'hai carezzata / Vecchio poppante a una mammella avara / Per farne sgocciolare

⁴⁷ J. Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974 (tr. it. *Glas. Campana a morto*, Milano, Bompiani, 2006).

⁴⁸ J. Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*, in «Tel Quel», 29, 1967; poi in *Œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1968, pp. 19-31 (tr. it. *Che cosa è rimasto di un Rembrandt strappato in pezzetti tutti uguali, e buttato nel cesso*, in *Il funambolo e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 25-39).

soldo a soldo il tuo rintocco funebre [*glas*]]⁴⁹. Come di consueto, Derrida richiama anche le versioni precedenti del testo, notando che, nella più antica, *glas* non compariva ancora. La parola gli sembra dotata di un valore fonosimbolico, perché «porta al suo massimo grado di pertinenza, vale a dire di contiguità (contatto, suzione, aspirazione), il *glas* di ciò che riguarda il seno [...]. Il “vecchio poppante a una mammella” nasce con la versione detta “definitiva”, la quarta. [...] Una necessità si è lentamente imposta, di pezzo in pezzo, nella formazione della poesia, fino al termine di ciò che si sarebbe tentati di chiamare una gestazione»⁵⁰. In questo caso, dunque, si tratta per il filosofo di interpretare come mimetica (o quanto meno allusiva), per via del suono, la parola *glas*, ma più oltre egli torna a dedicarsi all’operazione opposta, pur scegliendo, forse, un esempio inappropriato.

Il fatto che il «rintocco funebre» implichi un riferimento alla campana, consente a Derrida di passare a considerare un altro testo mallarmeano, *Les Cloches*⁵¹. Si tratta della versione francese, in prosa, di una poesia di Edgar Allan Poe, *The Bells*. L’originale in inglese si presentava come particolarmente intraducibile, essendo fondato soprattutto su effetti di ordine fonico (rime, ripetizioni di parole, insistenza su determinati fonemi) volti a suggerire il tintinnio delle campane. La trasposizione tentata da Mallarmé rappresenta dunque una scommessa difficile. Le sue *Cloches*, a giudizio del filosofo, «riproducono [...] la grande organizzazione semantica (campane d’argento, campane d’oro, campane di bronzo, campane di ferro) e il maggior numero possibile di motivi tematici, secondo un calcolo, delle perdite e dei benefici, delle ridistribuzioni d’impiego, che l’analisi, cioè la scomposizione o la riduzione agli elementi, non potrebbe esaurire»⁵². Ad esempio, Mallarmé rinuncia alle rime, e tuttavia cerca di ottenere «scampanii» simili a quelli del testo di Poe attraverso il ritmo e le parole ripetute. Il filosofo non può negare del tutto che in *Les Cloches* vi siano intenti imitativi, ma si sforza di riferirli soltanto agli aspetti

⁴⁹ *Aumône*, in *Poésies*, in *Œ. C.*, I, p. 16 (tr. it. *Elemosina*, in S. Mallarmé, *Poesie*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1966; 1980, p. 39).

⁵⁰ *Glas*, cit., pp. 172-173 (tr. it. pp. 707, 711).

⁵¹ In *Les Poèmes d’Edgar Poe*, in *Œ. C.*, II, pp. 744-746.

⁵² *Glas*, cit., p. 174 (tr. it. pp. 715).

formali, «secondo una mimetica che non si rapporta ad un suono reale, a un contenuto pieno, ma proprio, come appare dalla trasposizione, a strutture ritmiche relazionali senza alcun contenuto invariante, alcun elemento ultimo»⁵³. Tesi poco convincente, che dipende da un partito preso: la necessità di marginalizzare il più possibile il ruolo degli elementi imitativo-rappresentativi (persino in uno scritto basato su di essi), in modo da poter continuare a sostenere che Mallarmé si sottrae al «mimetologismo» tipico della tradizione metafisica.

Sul primo dei due testi presi in esame in *Glas*, ossia la poesia *Aumône*, Derrida avrà modo di tornare in seguito. Decenni dopo, in apparenza, in quanto il libro in cui ne parla, *Donner le temps*, viene pubblicato nel 1991, ma in realtà solo pochi anni dopo. Il filosofo spiega infatti, nell'avvertenza iniziale: «Il tragitto di quest'opera corrisponde fedelmente a quello che avevo seguito nelle prime cinque sedute di un seminario tenuto con lo stesso titolo nel 1977-1978»⁵⁴. Il discorso teorico sviluppato in *Donner le temps* incrocia un gran numero di autori, da Heidegger a Mauss, da Lévi-Strauss a Benveniste. La tesi generale sviluppata dal filosofo è quella che il dono, pur essendo senza dubbio un fenomeno che riguarda l'economia, al tempo stesso si sottrae a tale ambito: «Se c'è dono, il *donato* del dono (*ciò che* si dona, *ciò che* viene donato, il dono come cosa donata o come atto di donazione) non deve ritornare a chi dona [...]. Non deve circolare, non deve essere scambiato, o in ogni caso non deve essere esaurito, in quanto dono, dal processo dello scambio, dal movimento della circolazione del cerchio nella forma del ritorno al punto di partenza»⁵⁵.

Non potendo ricostruire qui tutto il percorso teorico del libro, ci limiteremo ad indicare il ruolo di rilievo che Derrida assegna ad alcuni testi letterari, utili ad esemplificare forme paradossali di dono. L'esempio principe è quello offerto da un breve

⁵³ *Ibid.*, p. 178 (tr. it. p. 731).

⁵⁴ J. Derrida, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991, p. 9 (tr. it. *Donare il tempo. La moneta falsa*, Milano, Cortina, 1996, p. 1).

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 18-19 (tr. it. p. 8).

poème en prose di Baudelaire, *La fausse monnaie*⁵⁶. In esso, il narratore ricorda come, mentre usciva da una tabaccheria assieme a un amico, quest'ultimo aveva accuratamente suddiviso nelle tasche dell'abito le monete ricevute di resto. Poi i due avevano ripreso la loro passeggiata, durante la quale l'amico si era mostrato molto generoso, donando come elemosina a un povero due franchi d'argento. Il narratore l'aveva approvato, attribuendo il gesto al piacere di provocare una sorpresa al mendicante, ma l'amico aveva risposto, tranquillo e laconico: «Era la moneta falsa». Ciò dà l'avvio ad alcune riflessioni del personaggio narrante, che si concludono con un giudizio severo: «Non si è mai scusati di essere malvagi, ma c'è qualche merito a sapere che lo si è; e il più irreparabile dei vizi è compiere il male per stupidità»⁵⁷.

Abbastanza simile, in quanto chiama in causa l'idea di un'elemosina fatta con un intento maligno, è *Aumône* di Mallarmé. Abbiamo già citato la prima strofa, quella in cui il donatore, nell'offrire al povero una borsa colma di monete, lo esorta a non prelevare da essa un soldo per volta con l'intento di far durare il più a lungo possibile la somma ricevuta. I versi successivi completano il consiglio, che è quello di ricavare «dall'amato metallo qualche peccato bizzarro» (vengono evocati il tabacco, l'oppio, l'orgia, il vino); l'ammonimento conclusivo è il seguente: «E soprattutto, fratello, non andare a comprarti del pane»⁵⁸. Derrida evidenzia, in questa poesia di gusto baudelairiano, «l'aggressività sadica nei confronti del donatario, la perversità minacciosa verso un mendicante sospettato di speculare»⁵⁹.

Passa poi ad esaminare un altro componimento di Mallarmé, *Don du poème*⁶⁰. Si tratta del successivo, nella raccolta delle *Poésies*, e anche in questi versi è in causa un dono, sia pure di altro genere. L'argomento del testo è stato spiegato dall'autore stesso in una lettera: «Un piccolo poema composto dopo il lavoro della notte [...]. Il poeta,

⁵⁶ In C. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1975, pp. 323-324 (tr. it. *La moneta falsa*, in *Lo Spleen di Parigi*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 433-434).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 324 (tr. it. p. 434).

⁵⁸ Cfr. *Aumône*, cit., p. 16 (tr. it. *Poesie*, Feltrinelli, cit., pp. 39-41).

⁵⁹ *Donner le temps*, cit., p. 80 (tr. it. p. 60).

⁶⁰ *Don du poème*, in *Œ. C.*, I, p. 17 (tr. it. *Dono del poema*, in *Poesie*, Feltrinelli, cit., pp. 41-43).

spaventato, all'arrivo dell'alba malvagia, da quel funebre rampollo che fu la sua ebbrezza durante la notte illuminata, e vedendolo senza vita, sente il bisogno di portarlo presso sua moglie che lo vivificherà⁶¹. Anche in questo caso, dunque, il dono è paradossale. Derrida si sofferma innanzitutto sul celebre verso d'avvio: «Ti porto il figlio di una notte d'Idumea!», spiegando che «l'Idumea, paese dell'Edom, sarebbe il regno preadamitico: prima che Giacobbe, benedetto da suo padre cieco, prendesse il posto del fratello maggiore Esaù, i re d'Idumea erano ritenuti riprodursi senza sesso e senza donna»⁶². Ugualmente, «questo poema viene paragonato ad un'opera che sarebbe nata dal poeta solo, senza coppia o senza donna. “Nascita orribile”, dice *Don d'un poème*, nascita il cui figlio, ossia il poema, si trova così *donato*, affidato, offerto: al lettore dedicatario, al suo destinatario o al suo donatario, certo, ma al tempo stesso alla nutrice che *a sua volta, in cambio, gli donerà il seno*»⁶³.

Anche se il filosofo non lo precisa, la «nutrice» in questione non è una donna qualsiasi, bensì – come conferma il citato brano epistolare – Marie, la moglie di Mallarmé, che già si sta prendendo cura della piccola Geneviève: «O te cullante, con tua figlia e l'innocenza / Dei vostri piedi freddi, accogli una nascita orribile: / E la tua voce che ricorda viola e clavicembalo, / Premerai tu, col dito appassito, il seno / Da cui cola in biancore sibillino la donna / Per labbra affamate dell'aria del vergine azzurro?»⁶⁴. Derrida si astiene dai riferimenti biografici, ed evita persino di stabilire un collegamento tra la borsa-mammella del mendicante-poppante di *Aumône* e il seno materno qui evocato da Mallarmé: non per distrazione, si può pensare, ma per il timore di cadere nel tematismo. Analogamente, la sua mancanza di dubbi riguardo al fatto che la poesia donata sia proprio *Don du poème* deriva dall'esigenza di privilegiare una lettura autoriflessiva del testo, mentre di fatto le cose stanno in termini diversi: il lavoro

⁶¹ Lettera ad Auguste Villiers de l'Isle-Adam del 31 dicembre 1865, in *Œ. C.*, I, pp. 687-688.

⁶² *Donner le temps*, cit., p. 81 (tr. it. p. 61). Le strane credenze su Edom provengono da una leggenda kabbalistica, ricordata nelle note di Henri Mondor e Georges Jean-Aubry in S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945; 1979, p. 1439.

⁶³ *Donner le temps*, cit., p. 81 (tr. it. p. 61).

⁶⁴ *Don du poème*, cit., p. 17 (tr. it. p. 43).

notturno del poeta concerne il poemetto *Hérodiade* (scritto appunto in quel periodo), che non a caso segue immediatamente *Don du poème* nell'ordine delle *Poésies*. Del resto, come nota il critico Bertrand Marchal, «l'Idumea, o paese di Edom, è il paese di Erodiade»⁶⁵. A ciò rimanda dunque l'evocazione di questa regione della Palestina nel primo verso della poesia, e non, come vorrebbe Derrida, a fantomatici re che si riproducono da soli. Va riconosciuto, com'è ovvio, che il filosofo non intende redigere uno specifico commento alle poesie di Mallarmé, bensì soltanto utilizzare certi testi per esemplificare la propria concezione del dono, da pensarsi come privo di contraccambio. E tuttavia, anche da questo punto di vista, perché scegliere proprio *Don du poème*, in cui il personaggio-poeta dona qualcosa di freddo e morto al solo scopo che la donataria, in cambio, glielo restituisca vivificato? I percorsi di lettura e interpretazione degli scritti mallarmeiani da parte di Derrida appaiono, a volte, misteriosi.

5. Nel 1991, l'anno di pubblicazione in Francia di *Donner le temps*, esce in Italia un'intervista di Maurizio Ferraris al filosofo, in cui quest'ultimo viene invitato a riflettere, *a posteriori* (*Après-coup* è appunto il titolo dell'intervista), sui saggi che aveva dedicato al poeta vent'anni prima, ossia *La double séance* e *Mallarmé*⁶⁶. Ferraris inizia subito con un'affermazione forte, quella secondo cui è possibile ravvisare un'analogia, ma anche delle differenze, fra il rapporto esegetico stabilito da Heidegger con Hölderlin e quello instaurato da Derrida con Mallarmé. Il filosofo si mostra prudente e, prima di accostarsi al confronto con Heidegger, comincia col ricordare le circostanze politico-culturali dell'epoca in cui aveva redatto i due saggi, spiegando quali fossero state le sue intenzioni: «Con altri, sentivo allora (fine anni '60, inizio anni '70) la necessità di sottrarre Mallarmé a una tradizione troppo *formalistica*, di strappararlo da una gabbia dorata, fuori della storia,

⁶⁵ B. Marchal, *Notices, notes et variantes*, in *Œ. C.*, I, p. 1164. L'aggettivo «idumeo», riferito ad un arazzo presente nella stanza di Erodiade, si incontra negli appunti mallarmeiani per l'opera incompiuta *Les Noces d'Hérodiade*, in *Œ. C.*, I, p. 1097.

⁶⁶ J. Derrida - M. Ferraris, *Après-coup*, tr. it. in S. Mallarmé, *Poesie*, Mondadori, cit., pp. 215-235. Il testo di questo dialogo non è stato finora edito in francese, dunque nelle citazioni dovremo basarci solo sulla traduzione italiana.

dal tranquillo *atelier* dell'esercizio letterario, insomma di dissociarlo, per esempio, da un erede come Valéry. Senza ignorare, tutt'altro, il lavoro della lingua, segnatamente della sintassi, senza trascurare la poetica, bisognava anche legare quella esperienza della scrittura ad atti o a contenuti di pensiero i cui obiettivi filosofici o politici (per esempio *sopra* il filosofico e il politico) ridiventassero decisivi. Perciò era indispensabile una nuova interpretazione della scrittura. Al contempo, d'altra parte, e malgrado la critica di un certo formalismo, avvertivo la necessità di segnalare i limiti di una potente rilettura tematica, quella di Jean-Pierre Richard [...]. Per illuminante che fosse, quel tematismo mi sembrava non cogliere qualcosa di essenziale, proprio in una certa sintassi, e nella logica del dispiegarsi della valenze semantiche o tematiche»⁶⁷.

Derrida prende poi le distanze da Heidegger interprete di Hölderlin, e lo fa appunto riguardo al modo di considerare i testi: «La disposizione sulla pagina, la spaziatura tipografica, la sintassi della scrittura sono secondarizzate da Heidegger – un po' come la letteratura rispetto alla poesia (*Dichtung*). È una differenza di fondo. Che segnala anche tutta una configurazione storica, un limite [...] dei “gusti”, degli interessi, e certo della stessa cultura di Heidegger»⁶⁸. Dato che Ferraris ha sottolineato lo spirito nazionalistico del filosofo tedesco, che emerge con chiarezza anche nelle letture di Hölderlin, Derrida nota che in effetti Mallarmé si pone, nei confronti della propria lingua, in un atteggiamento diverso: «Pur restando un poeta molto francese, la sua fedeltà, addirittura il culto che ha potuto consacrare alla sua lingua, non ha la stessa qualità, la stessa risonanza, né meno che mai la stessa dimensione patetico-politica che in Heidegger»⁶⁹.

Anche se il poeta, in *Les Mots anglais*, sembra praticare un certo cratilismo, ossia farsi carico «degli effetti di senso prodotti dai valori segretamente “imitativi” che lettere e sillabe possono assumere in una lingua o attraverso più di una lingua», secondo il filosofo è da considerarsi esente dai rischi connessi a questo atteggiamento: «Il *syntaxier* che voleva essere, e la parola è sua, non avrebbe potuto essere uno scrittore

⁶⁷ *Ibid.*, p. 219.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 220.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 221-222.

ingenuamente mimologistico»⁷⁰. Anche questo punto suscita obiezioni, perché il cratilismo mallarmeano, nell'opera citata, è troppo sistematico per essere considerato semplicemente ironico, e coesiste senza problemi con le innovazioni sul piano della sintassi. Ma Derrida non può sconfessare la propria idea, ribadita più volte, secondo cui il poeta avrebbe superato la tradizionale visione della letteratura intesa come imitazione.

Più persuasiva appare la sua difesa di Mallarmé dalla possibile accusa di nichilismo. Sostiene infatti il filosofo: «Il dono del poema pensa e insieme eccede il nichilismo. Certo, si possono sempre estrarre delle parole (“Idea”, “Nulla”, “Spirito”), dei testi [...] e citarli per sostenere verosimili conclusioni miranti a fare del “progetto di Mallarmé” una metafisica nichilistica [...]. Ma questo si può anche leggere altrimenti, purché si legga e non ci si precipiti verso tesi o sintesi. Diciamo che c'è un'esperienza del nichilismo, una traversata [...] del nichilismo»⁷¹. Derrida ora sembra più disposto ad ammettere che esista un rapporto fra le concezioni del poeta e l'idealismo, ma al tempo stesso ribadisce l'importanza della componente testuale: «Si potrebbe sicuramente ricostruire un “filosofia mallarmeana”. [...] Ci si ritroverebbero i tratti di un neohegelismo o di un protoheideggerismo. [...] Una simile ricostruzione non sarebbe priva di valore o di interesse. Solo, ometterebbe il *testo* di Mallarmé»⁷². A suo giudizio, la pratica di scrittura del poeta resta irriducibile ai metodi di comprensione tradizionali, destinati a fallire «di fronte a *Mimique*, per esempio, davanti alla piega, all'imene, al bianco, al verso o all'oro, insomma davanti alla “sintassi” di Mallarmé»⁷³.

Si può dunque dire che, in questa importante riflessione nata da un'occasione dialogica, il filosofo attenua alcuni suoi giudizi del passato, ma senza voler mutare

⁷⁰ *Ibid.*, p. 222. L'opera pedagogica *Les Mots anglais* si legge in *Œ. C.*, II, pp. 937-1100. Il termine «cratilismo» rinvia ovviamente al *Cratilo* di Platone (tr. it. in *Opere complete*, 2, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 1-72). Il neologismo *syntaxier* compare nel passo seguente: «Se si giunge con un'anima vergine, nuova, ci si accorge allora che io sono profondamente e scrupolosamente *syntaxier*, che la mia scrittura è sprovvista di oscurità, che la mia frase è ciò che deve essere» (*Villégiatures*, in *Entretiens*, in *Œ. C.*, II, p. 715).

⁷¹ *Après-coup*, cit., p. 224.

⁷² *Ibid.*, p. 230.

⁷³ *Ibidem*.

sostanzialmente posizione. Per lui, infatti, il nome del poeta resta legato a una trasformazione in profondità della lingua: «Mallarmé [...] sarebbe soprattutto una firma, un'opera, l'operazione singolare di un'opera che *de-idiomatizza* e dunque costringe a pensare altrimenti l'idioma»⁷⁴. Ossia il nome di qualcuno che ha avuto il merito di fare magistralmente, con molti decenni di anticipo, ciò che lo stesso Derrida si è sforzato a sua volta di compiere, utilizzando-reinventando il francese, capitalizzando il più possibile gli effetti grafico-fonici e costruendo dei testi che fossero anche, per qualche aspetto, poetici e autoriflessivi.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 231.

