

*Abstract*

This article examines Stéphane Mallarmé poetry as an artifact, emphasizing that its meaning and function as social object are inseparable from its typographic configuration. Moving beyond aesthetic considerations, it argues that layout and spatial organization actively participate in the construction of poetic meaning. These elements operate as cultural markers that shape interpretive boundaries under an indeterminate order. Drawing on Mallarmé, the study highlights a relational, material and context-sensitive conception of the artwork. The poem emerges as a site of liminal negotiation between intrinsic formal properties and external interpretive pressures.

*Introduzione*

Il titolo di questo articolo è la citazione di quanto richiesto da Stéphane Mallarmé all'editore Edmon Déman per pubblicare le sue opere<sup>1</sup>. Come interpretare *fare corpo con la carta*? Nei suoi studi, Maurizio Ferraris ha indicato i modi per farlo. Per esempio, considerando un oggetto editoriale, quale è l'edizione di una poesia, non semplicemente come un supporto fisico del pensiero che si incarna, degradandosi, nelle sue edizioni materiali. Piuttosto come un oggetto sociale, in particolare un artefatto, costituito da atti intenzionali incorporati in una forma materiale riconosciuta pubblicamente<sup>2</sup>. Vedremo allora che non solo

<sup>1</sup> Fontainas A., Fontainas L. 1997: 5.

<sup>2</sup> Ferraris 2009: 36. Qui Ferraris, oltre a caratterizzare gli artefatti come *mind-dependent objects* propone di considerarli come oggetti sociali in senso esteso, una forma mista tra gli oggetti naturali e quelli sociali. Lungi dal considerare questa classificazione come segno di una mancanza di esaustività tassonomica (come sostiene Marconi in Andina, Barbero 2016), riprendiamo qui la vaghezza tra confini tassonomici come tratto caratterizzante l'ontologia della poesia di Mallarmé;

la sua esistenza ma anche la sussistenza presuppongono un intreccio di regole, dispositivi e pratiche convenzionali che ne definiscono l'identità, l'uso e il valore sia su un supporto sia all'interno di una comunità storicamente e socialmente situata. A partire dallo studio dell'evoluzione dei modelli di conoscenza nei quali, attraverso aggregazioni di proprietà intrinseche ed estrinseche, tali oggetti sono diagnosticati e si riconfigurano di continuo, si può studiare poi il variare delle costellazioni epistemologiche e degli abiti culturali nelle serie storiche. Analizzare il variare delle forme di queste costellazioni permette di cogliere l'indice dell'alternarsi dei modelli di conoscenza<sup>3</sup>.

### 1. *Oggetti sociali, poetici e artefatti*

È noto come secondo Ferraris gli oggetti si distinguano in fisici, ideali e sociali. Se i primi due sono entità ontologicamente non dipendenti dai soggetti, gli ultimi dipendono dai soggetti. Un atto di iscrizione su un supporto li rende parte di un mondo documentale condiviso: un contratto, una legge, un matrimonio esistono in virtù dell'iscrizione e del loro mantenimento e registrazione all'interno di una rete di pratiche sociali<sup>4</sup>. La scrittura, in questo contesto, non è solo un mezzo espressivo o comunicativo, ma la regola costitutiva formale e materiale dell'esistenza dell'oggetto sociale<sup>5</sup>.

Anche una poesia rientra tra gli oggetti sociali: essa è registrata in modo stabile su un supporto e, benché destinata alla lettura, ciò che la costituisce ontologicamente è la traccia scritta che la istituisce nei confronti di chi ne fa esperienza. In quanto si situa tra la sua manifestazione sensibile e i *discorsi configuranti* che la concernono, essa rientra tra quei particolari oggetti metasociali che, per Ferraris, sono le opere d'arte. Intendo qui dimostrare una cosa che pare ovvia da tanto è familiare al nostro *consensus gentium*, ma che non lo è, e cioè che la poesia di Mallarmé, e in particolare *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897)

una sorta di forma gestaltica a chiasmo caratterizzata da una costitutiva ambiguità tra confini esterni e interni all'opera d'arte che fa emergere, per rarefazione di proprietà, la trasformazione intertestuale da pura possibilità combinatoria a composizione tipografica, la quale evoca, a sua volta, l'apertura dell'opera sulla sua esecuzione. Cioè, un oggetto sociale esteso e una forma mista. Oltre ai classici lavori di Thomasson (Thomasson: 1999; 2003; 2003b; 2009; 2015) circa i più recenti sviluppi di questa linea interpretativa cfr. Bonifati, Guardianio 2025; Bruzzone 2024; Bruzzone, Frixione 2024. Cfr. anche Eco 1962 (2023a: 28); Eco 1987: 87-99 e 190 ss.

<sup>3</sup> Marshall, Witherspoon 2018. Fraser McBride (McBride 2020) propone addirittura di sostituire la nozione di proprietà "intrinseca" con proprietà "relazionale", al fine di evidenziare come molte qualità che affiliamo agli oggetti di una raccolta esistano soltanto in virtù del loro legame con gli altri oggetti. Cfr. anche il seminale Lewis 1983.

<sup>4</sup> Ferraris 2009: 32.

<sup>5</sup> Ferraris 2018.

soddisfano questi requisiti in modo peculiare, facendo di Ferraris l'ultimo dei *Mardistes*<sup>6</sup>. Intendo cioè mostrare come la peculiarità della poetica di Mallarmé si incentri su una concezione modale dell'iscrizione compositiva del testo sulla pagina con cui esso viene a fare corpo, e che, da materiale e tipografica, essa si faccia anche metafisica. Per Mallarmé, non solo l'atto di iscrizione bensì anche i modi in cui viene tipograficamente composta sul supporto contribuiscono a realizzare, attuandolo in base a costellazioni possibili di proprietà, l'oggetto sociale sotto i modi di quello poetico. Tali modi compositivi sono regole costitutive e socialmente condivise di una intenzione autoriale, qualificando l'oggetto intenzionale generato come un artefatto astratto. Senza rinunciare alla nozione di oggetto, non vi è pertanto bisogno di distinzioni categoriali tra oggetti sociali e artefatti né di annoverare questi ultimi come sottocategoria degli oggetti sociali<sup>7</sup>. La prospettiva che propongo vale tanto per la scrittura, in quanto riguarda le proprietà di disposizione dell'oggetto sulla pagina, quanto per la lettura, dato che apre a costellazioni di sensi del testo possibili e non determinati. Dalla consapevolezza di questa libera dimensione chiasmica, ordinata dall'autore ma costitutivamente legata alla modifica del lettore, emerge il piacere estetico dell'opera. Risituo così in questo contesto la lezione di *Opera aperta*, e lo faccio anche in chiave critica rispetto a certa pervasività ontologica del linguaggio nel successivo sviluppo linguistico-semiotico di Eco, ritagliandogli cioè un ruolo costitutivo ma non assoluto: uno spazio in cui la materialità del supporto si intreccia con l'aleatorietà interpretativa. Ciò avviene, per esempio, proprio quando i modi della poesia si impongono inattesi all'interprete<sup>8</sup>.

L'apertura agli aspetti modali degli oggetti poetici amplia dunque la riflessione sull'ontologia sociale. Mallarmé crea un oggetto intenzionale che non riduce la propria identità alla carta su cui è iscritto, pur facendo corpo con essa. L'opera esiste come tipo, è replicabile ma vincolata alla forma tipografica originaria; la sua esistenza dipende dalla conservazione materiale e dalla comunità interpretativa. Considerata la libertà creativa nella persistenza dell'oggetto fittizio rispetto all'atto creativo dell'autore, essa è assimilabile a quanto stabilisce Amie Thomasson circa la dipendenza costante generica per gli oggetti di finzione: artefatti astratti da uno spazio e da un tempo, cioè, che non siano quelli della creazione autoriale<sup>9</sup>. Se, tuttavia, nel mondo possibile letterario, i personaggi e i loro arredi esistono come abitanti costruiti per agire secondo regole fissate a monte dal creatore, nel caso della poesia questa clausola si estende invece a tutto il modo materiale della

<sup>6</sup> Cfr. *infra* §4.

<sup>7</sup> Per la prima dicotomia, cf.r Marconi 2016; per la classificazione degli artefatti come oggetti misti, sottoclasse degli oggetti sociali "in senso esteso" cfr. Ferraris 2009: 36.

<sup>8</sup> Per il dibattito su questo tema, cfr. le osservazioni di Maurizio Ferraris a Umberto Eco in Eco, Ferraris, Marconi 1998.

<sup>9</sup> Thomasson 1999: 29-34; 2007; 2014.

composizione dipendente dal soggetto che la iscrive e da quello che la legge. Questa impostazione permette di evitare che una proprietà  $P$  dell'oggetto  $G$  sia fissata in modo rigido a un supporto – la cui evoluzione si rivelerebbe accessoria rispetto alle regole costitutive della scrittura – senza che per questo sia disancorata dalla realtà materiale. Per questo, l'analisi della poesia nel quadro dell'ontologia sociale di Ferraris non comporta una contrapposizione con gli artefatti astratti, quanto piuttosto un'apertura verso forme di oggettualità intenzionale connotate da una porosità socialmente condivisa tra proprietà contingenti e non determinate che, nel tempo e nello spazio compositivo, sono rivelate dai modi di “farsi corpo” con il supporto, su cui si incarnano in un certo modo. È stato fatto notare<sup>10</sup> come la differenza tra artefatti e oggetti sociali non sta nel fatto che i primi dipendano sempre dalla loro base materiale mentre i secondi no, bensì nel fatto che le proprietà degli oggetti sociali dipendono essenzialmente da intenzioni umane, mentre negli artefatti quelle proprietà legate alle intenzioni sono contingenti e non essenziali. Nella poesia di Mallarmé questi due aspetti non sono in contrasto ma si compenetrano nella metafora epistemologica del testo che si fa corpo con la carta, iscrivendosi nel suo spazio in modi che aprono, evocandole, a costellazioni possibili di altrettanti oggetti.

La poesia di Mallarmé è un oggetto intenzionale che si estende in certi modi selezionati dall'autore secondo pratiche (editoriali) condivise e istituzionalizzate. Ma non è solo effetto di una convenzione. Incarnata sul foglio che contribuisce a formare, essa è, al contempo, aperta su una costellazione di proprietà aleatorie e componibili che le regole della tipografia filtrano e selezionano nell'atto dell'iscrizione. È questa selezione di proprietà attuate che, retroattivamente e attraverso ganci narrativi come allusioni, evocazioni o altri rimandi intertestuali, rinvia il lettore alla libertà di possibili e contingenti modi di formare che la pagina non contiene ma di cui si può predicare un senso in modo controllato. E prova ne sono proprio le poesie registrate nella stabilità documentale delle edizioni. Per cogliere appieno la complessità di questi oggetti può essere utile ricorrere allora alla nozione di “artefatto intenzionale”, mutuandola dai criteri di selezione delle proprietà relativamente alle collezioni, ed estendendola a quelli che tengono assieme le costellazioni di proprietà poetiche<sup>11</sup>. Questa scelta terminologica è motivata dalla necessità di sottolineare che questi oggetti corrispondono ai modi di una dimensione intenzionale iscritta. Gli artefatti intenzionali sono quindi oggetti che in forza di regole compositive si costituiscono come atti intenzionali estesi nel tempo e nello spazio dell'iscrizione, coinvolgendo sia l'evoluzione del supporto materiale sia la comunità interpretativa e normativa che li mantiene. La poesia, e il caso di Mallarmé lo prova, è atto iscritto, intenzionalmente *ordinato in un certo modo* in virtù del quale essa apre a costellazioni di atti iscrivibili

<sup>10</sup> Marconi 2016.

<sup>11</sup> Bruzzone, Frixione 2024: 11-12.

*sotto certi modi aleatori* e viceversa. Gli artefatti intensionali sono quindi anche oggetti *in senso esteso* nel tempo e nello spazio dell'iscrizione, coinvolgendo sia l'evoluzione del supporto materiale sia la comunità interpretativa e normativa che li mantiene.

Nel *Coup de dés*, Mallarmé non usa il foglio come superficie neutra, ma lo riscopre come campo di forza: il testo si fa spazio, seziona il foglio, occupa i vuoti, sfrutta la bidimensionalità come tratto significativo. La poesia è scrittura, nella densità tipografica e nell'interazione con il supporto. Per descrivere questa condizione ontologica ibrida, può essere utile rifarsi alla distinzione “mereotopologica” tra confini e oggetti *bona fide* (discontinuità fisiche e materiali) e *fiat* (demarcazioni intenzionali, convenzionali, cognitive o istituzionali)<sup>12</sup>. L'oggetto poetico è un oggetto *fiat* iscritto su un supporto entro confini *bona fide*. Ma la sua iscrizione non si limita a sovrapporsi al supporto: lo modifica, lo ridefinisce. La pagina è un corpo attivo che “cozza” contro l'essere dell'oggetto poetico; il confine tra testo e pagina è, a sua volta, *fiat*; è come una pelle che filtra porzioni attuali di senso e le presenta al lettore, evocando proprietà da scoprire o latenti. Per questo i modi della composizione sono decisivi nell'iscrizione della poesia come oggetto sociale. La carta non è un semplice rivestimento: è un'interfaccia che permette l'emersione della composizione tipografica, una soglia che rende possibile l'oggetto, separandolo e insieme connettendolo al mondo sociale<sup>13</sup>. In questo scenario, la poesia come artefatto non rappresenta un contenuto archetipico, ideale e preesistente, ma genera l'oggetto nel momento in cui l'autore sceglie, tira i dadi e iscrive gli attuali stipulando il riferimento all'oggetto astratto e rivelandone contingenti sensi poetici al lettore<sup>14</sup>. Così, l'analisi della poesia come artefatto intensionale non contraddice l'ontologia sociale di Ferraris: ne rivela invece un'apertura protesa verso modi dell'oggettività pienamente artistici in quanto metasociali, condivisi, protesi nell'estensione compositiva ma non determinati.

## 2. Leggere Mallarmé in certi modi

Leggere Mallarmé in questo modo significa allora mostrare come la poesia sia un'attività che non si esaurisce nel testo, ma deve il suo essere al fatto di costituire un artefatto che prende realmente corpo nella configurazione tipogra-

<sup>12</sup> Smith, Varzi 2000.

<sup>13</sup> Mi riferisco qui all'argomento della pelle messa a tema da Ferraris in Ferraris 2025. Per la nozione di oggetto intenzionale materiale ed esteso, cf. anche Fedriga, Domenella, Mattioni 2024.

<sup>14</sup> Come mostrerò anche nel §6, estendo anche agli artefatti intensionali la possibilità di fare scoperte su di essi. Cfr. Marconi 2016.

fica che lo registra sulla carta<sup>15</sup>. Se tutte le poesie sono artefatti, non tutti sono astratti, come provano certe caratteristiche del supporto materiale fonetico, e alcune sono poi (anche) artefatti grafici: si pensi per esempio alle caratteristiche rilevanti dei *carmina figurata*, ai calligrammi ecc. Tra questi, la grande innovazione di Mallarmé consiste nell'esplorare la possibilità di una poesia alla luce di artefatti tipografico-editoriali, quindi replicabili, per quanto non univocamente<sup>16</sup>. Non si tratta mai, comunque, di una semplice estetizzazione della pagina, ma dell'assunzione consapevole che la materialità grafica è parte del battesimo e dell'iscrizione dell'oggetto artistico come fatto sociale.

Mallarmé è portatore di una concezione relazionale e contingente dell'opera. La disposizione fisica e tipografica dello spazio, l'uso e la scelta dei caratteri, il ritmo e il peso della composizione, la dinamica del bianco rispetto al nero tipografico non sono accessori<sup>17</sup>. Sono abiti culturali che, mentre delimitano estrinsecamente la forma, tracciano, allo stesso tempo, i confini di senso di un artefatto, facendo emergere come le sue proprietà diagnostiche si diano in una continua relazione tra lo spazio della composizione e quello di una serie controllata di interpretazioni<sup>18</sup>. Sempre agganciate a un oggetto individuale e concretamente esistente, le proprietà compositive rivelano la loro aleatorietà grazie alla pressione contestuale esercitata, per così dire, dalla forza esterna delle interpretazioni evocate dalle proprietà dell'oggetto poetico concretamente esistente.

Seguire le istruzioni di Mallarmé per la composizione della pagina sotto il punto di vista di una estetica dello spazio editoriale, una vera topografia della tipografia, permette di ripercorrere le tracce dell'arredo di un mondo poetico. In esso, le proprietà contingenti dell'artefatto poetico sono veicolate da espressioni non sequenziali e da marche intertestuali, come allusioni, evocazioni e metafore fluide, che permettono di pensare all'atto della lettura come a un fare che precede i concetti, un modo indeterminato, non univoco né rigidamente causale di descrivere la realtà<sup>19</sup>.

### 3. *Ontologia degli oggetti tipografici*

Come può l'opera di un solitario professore di inglese, impegnato a insegnare per necessità più che per vocazione, incidere nel contesto della trasformazione

<sup>15</sup> Per quanto riguarda la relazione dispositivi – supporti come registrazione, cfr. Ferraris [1987] 2022: 16); 2025: 21-28, 158-160.

<sup>16</sup> Ringrazio Marcello Frixione per questa suggestione. Sulla relazione tra poesia e implicature griceane, cfr. Frixione 2023: 211 e 214-215.

<sup>17</sup> Lepore 2009. Sulle relazioni tra filosofia analitica e poesia, cfr. Gibson 2015.

<sup>18</sup> Eco 2023b: 106-107.

<sup>19</sup> Ferraris 2018.

di un modello di conoscenza, e in particolare da quello dell'*Ancien Régime* alla modernità dell'editoria indipendente e al libro d'artista? La risposta non sta semplicemente nei suoi versi, né nella sua figura privata, ma proprio nel concetto stesso di libro che Mallarmé elabora: non più supporto neutro di un contenuto, ma dispositivo di senso capace di attivare, nel conoscerlo, una modalità indeterminata di esistenza che si rinnova atto dopo atto<sup>20</sup>. Si marcano così per contrappunto i tratti della modernità industriale: laddove l'industria culturale tende alla standardizzazione, egli delinea l'ipotesi di un sapere irriducibile a merce, fondato su una pratica di lettura che è insieme esperienza estetica e forma di appartenenza sociale selettiva. Mallarmé non solo prefigura le avanguardie del libro d'autore e d'artista, ma si erge a figura liminale di una tensione strutturale: quella tra registrazione anonima e creazione singolare, tra sapere come bene comune e sapere come gesto unico e irripetibile.

La categoria cui appartiene Mallarmé è quella degli autori che, prima della tematizzazione di Benjamin, già riconoscono la metamorfosi del sapere in epoca industriale: la perdita dell'aura, la riduzione del testo a prodotto replicabile che si può addirittura vendere a puntate, l'omologazione culturale. In un continuo richiamarsi di proprietà intrinseche ed estrinseche dell'oggetto poetico, Mallarmé riunisce in sé due figure che verranno immortalate nei *Passages*, il collezionista e l'allegorista<sup>21</sup>. Come il primo, il poeta si oppone alla non univocità attraverso un gesto di selezione e raggruppamento. Arreda frammenti del mondo secondo criteri di affinità tipografica, restituendo così agli oggetti un valore singolare e relazionale. Come in un chiasmo, l'allegorista vede le stesse cose sotto un punto di vista speculare. Egli agisce in modo opposto ma con analoga tensione critica. Piuttosto che organizzare, disarticola: estrania gli oggetti dal loro contesto funzionale e li interpreta come segni di qualcosa che li oltrepassa. Interviene sul piano del senso evocato, sottraendo le cose all'immediatezza del consumo e reintroducendo una profondità simbolica in cui gli oggetti tipografici sono le voci di un dizionario segreto. In questo modo, l'allegorista interrompe la trasparenza imposta dai codici editoriali ed evoca il valore fondazionale della contingenza<sup>22</sup>.

Agli occhi di Mallarmé, l'editore-industriale non è tanto il nemico personale quanto il vettore impersonale di una trasformazione ontologica: l'involucro editoriale diventa separabile, intercambiabile, e dunque univocamente replicabile rispetto all'evento originario della scrittura. Mallarmé, al contrario, concepisce il libro come un corpo unitario in cui testo e supporto si richiamano e si compongono in un'unità indissolubile. La scrittura non abita semplicemente il libro: si compie come libro, e il libro stesso diventa condizione di possibilità della lettura come pratica estetica e sociale. Non è in questione un contenitore della

<sup>20</sup> Mallarmé 1954 (ed. confrontata con Mallarmé 1998-2003).

<sup>21</sup> Benjamin: 1983 (2007).

<sup>22</sup> Devo questa riflessione alle discussioni avute con Alessandro Bruzzone, che ringrazio.

conoscenza poetica, ma il suo modo d'esistenza specifico; il libro è un artefatto astratto aperto e contingente richiamato da un oggetto narrativo concreto. Non è il contenuto del libro a determinare il giudizio sul libro, ma l'identità editoriale che lo avvolge: il formato, l'impaginato, il carattere tipografico diventano dispositivi di selezione concettuale sulla realtà, grazie ai quali la conoscenza viene filtrata, selezionata e orientata. Su questo sfondo la figura riservata e inattuale del poeta si staglia come indice di una resistenza o di una soglia, in cui si avverte, pur nella discrezione, la tensione di un passaggio epocale.

#### 4. *I mardistes*

Il circolo di lettori che, martedì dopo martedì a partire dal 1871, Mallarmé costituisce nella sua casa della Rue de Rome a Parigi (tra i *mardistes* ricordiamo Paul Verlaine, Joris-Karl Huysmans, Édouard Manet, Paul Claudel, Paul Valéry, André Gide...) <sup>23</sup>, non è un semplice pubblico: è una comunità fondata sulla condivisione di pratiche, di riti e di modelli cognitivi <sup>24</sup>. Non è dunque secondario che il poeta si faccia interprete di una cultura che seleziona i suoi destinatari sulla base non dell'accessibilità dei testi, ma della capacità di abitare l'orizzonte estetico dell'opera, a partire dalla sua materialità per giungere alla sua esecuzione. La concezione mallarmeana della scrittura è sacrale. Essa è una creazione pura che, a partire da stati d'animo, da visioni, da sensazioni assolute, evocata dalla composizione può, grazie ai simboli, al ritmo e alla musicalità delle parole, attingere la perfezione e superare la contingenza di ogni azione umana, vera ossessione dello scrittore. La forma cui si fa riferimento è quella materiale del libro: incarnazione concreta e presente al lettore di un universale ed eterno *Livre*. L'abilità dell'artista risiede nel saper alludere, nel «dipingere non la cosa, ma l'effetto che essa produce» <sup>25</sup>, nel riuscire a creare un sogno intertestuale suggerendo sensazioni, evocando stati d'animo indeterminati, alludendo a citazioni mai chiuse, lasciando intravedere e indovinare il senso anche, se non soprattutto, attraverso la composizione e le scelte editoriali:

Io credo – scrive Mallarmé contro il modo realista di presentare gli oggetti da parte dei Parnassiani – che, piuttosto, non debbano esserci che allusioni. La contemplazione degli oggetti, le immagini che, suscitate da essa, prendono il volo sono un canto: i Parnassiani [...] prendono invece la cosa così com'è e la descrivono, mostrandola: così facendo, mancano di mistero; non fanno che sottrarre alla mente di chi legge quella deliziosa felicità di credere che siano essi stessi a creare [...]. *Nominare* un oggetto equivale a sopprimere i tre quarti della felicità di un'opera poetica, gioia che è fatta dallo

<sup>23</sup> Marchal, in Peyré 1998b: 118.

<sup>24</sup> Chartier 1995.

<sup>25</sup> Dalla lettera a Henri Cazalis del 30 ottobre 1864 in Mallarmé 1998-2003: 663 (trad. mia).

svelarne il senso un po' alla volta: suggerire, ecco il sogno. È il perfetto uso di questo mistero a costituire il simbolo: evocare un po' alla volta un oggetto per mostrare uno stato d'animo, oppure, al contrario, scegliere un oggetto e tirarne fuori uno stato d'animo grazie a tutta una serie di atti decifradori. [...] un enigma deve sempre esserci nella poesia, e il fine della letteratura – davvero non ve ne sono altri – è *evocare* gli oggetti<sup>26</sup>.

Questo scopo non è perseguito tramite un linguaggio volutamente artificiale o incomprensibile, ma attribuendo luce nuova ad argomenti, temi di uso comune, in modo da disorientare i lettori distratti e poco motivati. Mallarmé non è un passatista ma ha piuttosto ben chiaro che «intenzione formativa e materia d'arte vanno dunque così poco disgiunte, che si deve piuttosto dire che esse nascono assieme»<sup>27</sup>.

### 5. *Il mistero nelle lettere*

Nel caustico articolo *Le mystère dans les lettres*, scritto in risposta al pezzo di Marcel Proust *Contre l'obscurité*, Mallarmé reagisce con veemenza alle accuse di inintelligibilità, affermando che sono i contemporanei a non saper leggere altro che i giornali, e non la vera Letteratura<sup>28</sup>. Il che non va inteso come una forma di disprezzo della stampa da parte del poeta, dal momento che egli stesso è autore di una mole consistente di articoli e collaboratore di diverse riviste; ne dirige perfino una, anche se per un periodo limitato di tempo, a testimonianza della sua profonda penetrazione allo spirito dell'epoca, che deve molto allo sviluppo dei giornali. Mallarmé ha ben chiaro il suo ruolo di poeta: egli è «un uomo che si isola per scolpire la propria tomba [...] Credo che la Letteratura, ripresa alla sua origine che è l'Arte e la Scienza, ci fornirà un Teatro, le cui rappresentazioni saranno un vero culto moderno; un Libro, spiegazione dell'uomo

<sup>26</sup> *Enquête* in Mallarmé 1998-2003: 700 (trad. mia). Siamo in presenza di una poetica che si fa ontologia nel suggerimento della relazione tra il disvelamento degli oggetti estetici, concretamente registrati sul libro ed evocati nel loro mistero di esistere attraverso la composizione e il lavoro combinatorio e “formativo” dell'artista. Sull'ontologia evocativa in Mallarmé, pur da un punto di vista differente rispetto a quello qui presentato, si veda la definizione di simbolismo dei suoni data da Stefano Agosti (Agosti 1966). Cfr. Anche quanto scrive Blanchot a proposito di Mallarmé in *Le livre a venir*: ciò che attira il poeta, per Blanchot (1959: 270-271, 277) «non è direttamente l'opera, è la sua ricerca, il movimento che guida verso di essa, è affrontare ciò che rende possibile l'opera: l'arte, la letteratura e ciò che queste due parole dissimulano», al punto che l'autore si separa dal lavoro compiuto così da capovolgere «i valori abituali che noi attribuiamo alle parole fare ed essere». Si tratta di usare la tecnica compositiva per rievocare i sentimenti, dopo averli soppressi, grazie al duro lavoro della tecnica e dell'abilità. Come direbbe Diderot (Diderot 1958: 8): «saper rendere così scrupolosamente i segni esteriori del sentimento al punto di ingannarvi».

<sup>27</sup> Pareyson [1954] 1988: 33).

<sup>28</sup> Il testo di Proust, *Contre l'obscurité*, dichiaratamente contro i simbolisti, apparve il 15 luglio 1896 sulle pagine della “Revue Blanche”. Cfr. Proust 2012.

sufficiente ai nostri sogni più belli [...]. Tutti l'hanno tentata senza saperlo»<sup>29</sup>. Nell'attesa – che in parte troverà spazio in quella sorta di teatro editoriale che è il *Coup des dés* – si può intraprendere una via altra rispetto al brutale realismo dell'industria degli editori come venditori di berretti, immortalati da Balzac nelle *Illusioni perdute*<sup>30</sup>.

Non stupisce, allora, che non vi sia contraddizione ma anzi perfetta assonanza tra la singolarità di Mallarmé, così apparentemente distante da tutto ciò che non riguarda esclusivamente lo scrivere versi, e lo straordinario interesse per l'unicità e la realizzazione fisica del libro stesso; la cura quasi maniacale per la composizione tipografica, per la scelta dei materiali e per ogni aspetto che concerne la formazione di un volume: tutto contribuisce all'*haecceitas* materiale dell'oggetto estetico, senza il quale nessuna forma è individuabile. Il lavoro editoriale è decisivo nel progetto estetico di Mallarmé<sup>31</sup>. Non è, quindi, per un gusto *rétro* che Mallarmé è particolarmente scrupoloso e attento alla parte più propriamente editoriale del suo lavoro. Ma è proprio il contrario: è quasi una veste del *Livre* assoluto, quell'essenza formale della sua poetica che parte dalla forma dei paesaggi sonori, visibili e sensibili evocati dalla composizione materiale del verso nei caratteri stampati. Ad esempio, supplica Catulle Mendés, curatore del *Parnasse contemporain*, di inviargli le bozze di stampa delle sue poesie, per le quali, fra l'altro, lascia indicazioni ben precise riguardo al carattere da utilizzare e al conseguente effetto che deve scaturire dalla disposizione dei versi sulla pagina. Per l'uscita in volume di sue composizioni (*Les Poèmes d'Edgar Poe, Pages, Vers et Prose, Poésies*) realizza egli stesso bozzetti e schemi preparatori sempre uguali: attacca su fogli bianchi testi o parti dei suoi testi ritagliati dalle riviste in cui sono apparsi e annota accanto il tipo di margine, i bordi, l'ordine di presentazione, la disposizione. Una tale cura per la presentazione fisica delle pagine dei suoi libri e per l'effetto che ne scaturirà non è certo comune; come non è certo comune il progetto più intimo, più appassionato, più importante che Mallarmé coltiva per tutta la vita, e cioè la composizione di un artefatto astratto, *le Livre*, che costituisce l'aggregato completo delle composizioni possibili, rivelate dalla stessa aleatorietà delle combinazioni tipografiche. Un oggetto schematico che dipende dal progetto autoriale perché include i modi di fare corpo con la carta<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> *Enquête*, in Mallarmé 1984-2003: 700.

<sup>30</sup> Balzac 1976-1981. Cfr. Marechal, Steinmetz 1999; Chartier, Martin 1989-1991.

<sup>31</sup> Formaggio 1978: 7: «[...] l'arte si identifica nel suo farsi con il sistema di energia e di leggi costruttive che la fatica della tecnica viene continuamente liberando nel suo stesso ideale di compimento del reale empirico».

<sup>32</sup> Si richiama qui una nozione di oggetto intenzionale come oggetto schematico – non lontana dalla nozione di uso grammaticale di oggetto di Elisabeth Anscombe – sostenuta da Tim Crane (2001).

Pur senza arrivare mai a un'opera più o meno definita, Mallarmé lascerà tuttavia una serie di note, appunti, schemi, in cui svariate cifre concernenti le dimensioni, le tirature e i prezzi di vendita fittizi (ma ai quali si crede) costituiscono la parte predominante. Sono prove dell'estrema cura che Mallarmé ripone anche nella preparazione di questi elementi editoriali, parte integrante e necessaria di quello che Ferraris chiama il discorso configurante che trasforma la presenza sensibile – pagina – in un'opera d'arte<sup>33</sup>. In questo senso l'editoria assume il valore di una serie sempre più complessa di combinazioni alchemico-cabalistiche, come le definisce lo stesso Mallarmé, che concretamente ricostruiscono il teatro dell'immaginazione nel quale al lettore si evoca, si suggerisce, si rendono presenti ai lettori gli oggetti poetici<sup>34</sup>. Lo scopo della poesia è orchestrare una perfetta sinfonia basata sulle parole, la sintassi, la sonorità. Il tutto, in un progressivo rarefarsi degli effetti verbali sequenziali e rigidamente causali a vantaggio di quelli evocati dalla composizione sinsemica<sup>35</sup>.

## 6. *Il Coup de dés*

Prendiamo ad esempio il caso più eclatante del *Coup de dés*. È l'alternanza grafica che svolge il ruolo di tratto configurante, così come accade, in relazione al contenuto, per il *Maître*, il quale lotta contro la forza del destino e la vincolante contingenza e casualità delle vicende umane, sino ad affermare che *Rien n'aura eu lieu/que le lieu [...] excepté/peut être une constellation*<sup>36</sup>. Una figura che richiama quella dell'*Operatore* di tutte le combinazioni e composizioni editoriali e scenografiche possibili che officia e orchestra, evoca e suggerisce, tra le migliaia di combinazioni del possibile assoluto che compone e ricompone di continuo le proporzioni e l'ossatura combinatoria, se non una costellazione algoritmica, del *Livre*. La costellazione è la sola immagine, forse, adatta a rendere

<sup>33</sup> Benichou 1985: 69-70. Ferraris, 1997; 2007b.

<sup>34</sup> Sulla relazione tra presenza ed esistenza in letteratura, seppure nel contesto della letteratura austriaca e in Musil in particolare, si veda, Bouveresse 2008.

<sup>35</sup> Come modello della considerazione della scrittura come oggetto fisico lineare e causalmente temporale, cfr. Saussure [1922] 1988: 18). Per contro, Lisistkij-Küppers 1967: 349-350: «L'immagine pensata [*Gedankengebilde*, la rappresentazione del pensiero] non riesce a dipanarsi attraverso la combinazione meccanica di 26 lettere. La lingua è qualcosa di più d'un semplice movimento di onde acustiche e d'un puro mezzo di trasmissione del pensiero. Così anche la tipografia è qualcosa di più d'un semplice movimento di onde ottiche per il medesimo scopo. [...] Perciò la plastica tipografica deve fare attraverso l'ottica ciò che la voce e il gesto dell'oratore fanno per l'espressione dei suoi pensieri». Cfr. anche Tschichold 1995. Per il concetto di sinsemia, coniato da Giovanni Lussu e Antonio Perri nel 2007, si fa riferimento alla distribuzione degli elementi del testo in uno spazio sinottico di scrittura (Perondi 2012: 122).

<sup>36</sup> Elio Franzini parla «di una figura di passione, che ricerca la sua via attraverso il piacere e il dolore nel loro contrasto sublime», cfr. Franzini 1990: 191.

il sentimento di libertà estetica, generato dall'avvertire nella rarefazione verbale lineare la stabilità, la fatalità contingente della combinazione dei possibili. Un trasferimento marcato dall'esecuzione-interpretazione dell'opera che si trasferisce in modo intertestuale dalla poesia alla musica: non è un caso che la poesia di Mallarmé venga espressamente citata dai teorici dell'apertura indeterminista come Pierre Boulez (*Don, 3 Improvisation sur Mallarmé* e soprattutto la *Piano sonata n. 3*), Karlheinz Stockhausen (*Klavierstück XI* e *Zyklus*) e Luciano Berio (*Epifania* e *Circles*)<sup>37</sup>.



Figura 1. Mallarmé 1914 (1993)

Non a caso “costellazione” è proprio il termine con cui Mallarmé descrive a Gide il suo poema: «la costellazione vi attribuirà, secondo delle leggi esatte e per quanto sia consentito a un testo stampato, fatalmente, un aspetto di costellazione»<sup>38</sup>. L'unico modo per evocare questa costellazione è il bianco e il nero della composizione tipografica. La perfetta sintonia evocativa e simbolica che presenta gli oggetti di cui parlava Mallarmé a proposito dello scopo della poesia (e che tanto infastidiva Proust), nel *Coup de dés* sono l'alternanza grafica

<sup>37</sup> Eco [1962] 2023a: 4. Sulla nozione di “esecuzione” come interpretazione in questo contesto, si veda ivi: 3: «In questa esecuzione la libertà dell'interprete agisce sulla struttura narrativa», laddove nella seconda edizione (1967) combinatoria si sostituisce a narrativa. Fonte di questo uso di esecuzione è Luigi Pareyson (1960: viii). Cfr. Fedriga, in Eco 2023a: 340.

<sup>38</sup> Lettera del 14 maggio 1890 a Gide, in Mallarmé 1998-2003: 816.

e le scelte tipografiche. Sono queste a svolgere il ruolo di creatore di suggestioni, sono queste, neri sulla pagina bianca, che evocano, nella poesia, il lavoro dell'Operatore e danno un senso a quello del MAÎTRE.

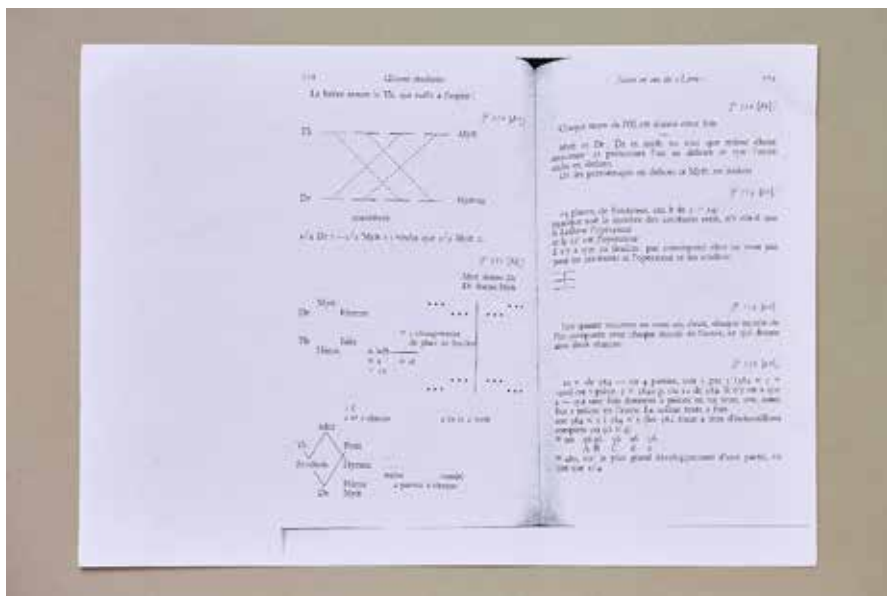


Figura 2. Mallarmé 1998-2003: 572-573

## 7. Il teatro dell'immaginazione

Isolando termini nella pagina vuota, mettendo in rilievo, secondo calcoli ben precisi, termini scritti in maiuscolo che risaltano in modo proporzionale sulle linee in corpo minore, tessendo rimandi tra le doppie frontali, Mallarmé rompe ogni intreccio lineare della narrazione e apre il suo libro a una pluralità di dimensioni: proprio come una costellazione che disegna più piani di universi e mondi possibili senza fissare punti rigidi né fatti duri, come quelli descritti dalle composizioni tradizionali, e apre così alla pluridimensionalità dell'immaginazione attraverso la molteplice linearità della lettura. Così Mallarmé riesce a drammatizzare in modo editoriale il lavoro letterario e rendere musicale l'azione che vuole evocare. Un lavoro non dissimile a quello che cerca di fare con gli abbozzi del Libro, nel quale egli ricerca l'“operatore” algoritmico in grado di suggerire l'unità di Dramma, Verso e Idea. Con i mezzi che conosce meglio, la lingua e la composizione editoriale, Mallarmé dà vita a un poema sinfonico, una quinta letteraria.

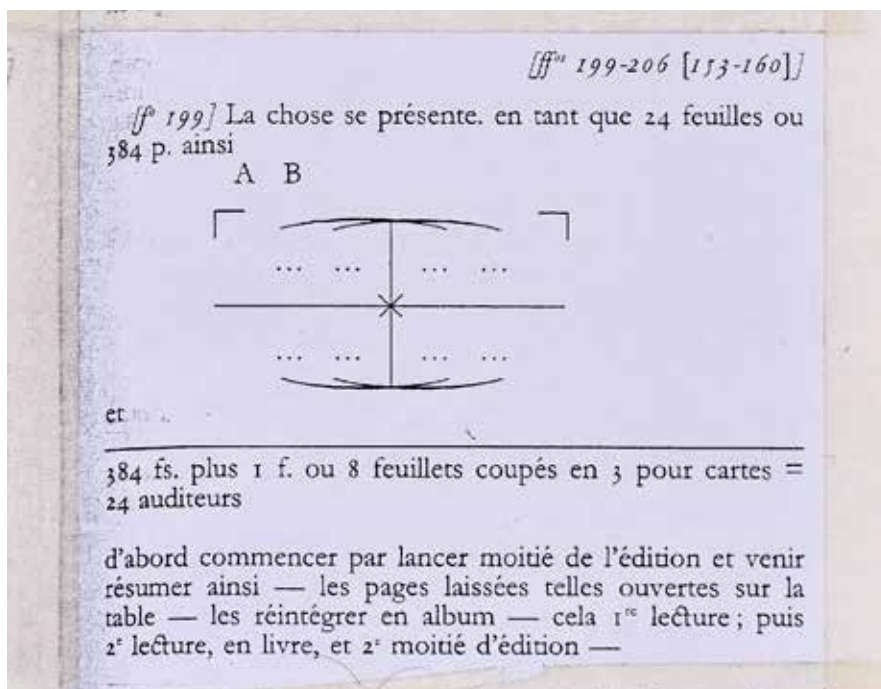


Figura 3. Mallarmé 1998-2003: 601

La composizione della pagina fissa il ruolo e il valore che le parole hanno nel contesto della lettura. Ma nello stesso tempo, essa fa esplodere questa gerarchia, perché le parole stampate evocano oggetti, ritmi, pesi e diverse corposità reali. Le linee in corpo piccolissimo sono distribuite per suggerire e simboleggiare direttamente gli oggetti in modo non univoco. Lo stesso vale per le altre serie di parole. Un po' come in modo speculare ma analogo cercherà di fare Paul Gauguin in *Noà Noà*: un quadro narrato<sup>39</sup>. Spiega lo stesso Mallarmé: «il ritmo di una frase che riguarda il soggetto di un atto, o persino un oggetto, ha senso solo se li limita, e raffigurato sulla carta, ripreso dalle Lettere alla stampa originale, ne deve restituire, malgrado tutto, una parte»<sup>40</sup>. Come scrive Valéry nella prefazione a *Les mots anglais* per Mallarmé «il Fatto Poetico per eccellenza non è altro che il linguaggio stesso, ed è tutt'uno con lui, [...] ciascuno degli elementi che lo compongono suppone una sorta di creazione»<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Butor 2000; McKenzie [1999] 1999.

<sup>40</sup> Mallarmé 1954: 816.

<sup>41</sup> Paul Valéry, prefazione a Mallarmé 1937 (trad. mia).

L'alternanza tra bianchi e i neri dei caratteri, sapientemente modulata, evoca nel lettore una maggiore o minore qualità della velocità dell'azione in scena nel poema. Il corpo focalizza la drammatizzazione delle situazioni evocate in un preciso punto, aprendo così a infinite altre possibili che fluttuano nell'aria che si apre sotto i testi: «l'aria o canto sotto il testo, conducendo la divinazione da un punto all'altro, vi applica il suo motivo in rosone o fregio invisibili»<sup>42</sup>. La creazione di Mallarmé si serve delle due dimensioni editoriali per far esplodere le suggestioni dell'immaginazione in una infinità di letture a più dimensioni. Un testo è, insieme, musica e rappresentazione teatrale, quadro e gerarchia di valore di una parola. Un tratto grafico, in sé non creato, è parola e serie di immagini; un punto è delimitazione di superficie, spazio e narrazione; è aria che si apre sotto i testi disposti in modo calcolato, secondo un progetto architettonico – come sarà l'*Eupalino* di Valéry – che non prevede, tuttavia, una lettura lineare, quanto costellazioni di suggestioni che permettono al lettore di svelare gli oggetti, leggendone i tratti compositivi. Così facendo li esegue e *crede di crearli*. Parlando del *Coup de dés*, sempre Valéry scriverà:

l'essenziale in questo poema è la distribuzione del testo sulla pagina. Consiste soprattutto nell'esperienza profonda e singolare di rendere inseparabili lo scritto e i bianchi [...]. Ogni riproduzione che non comportasse l'*aspetto fisico* voluto dall'autore sarebbe dunque priva di senso e dannosa<sup>43</sup>.

#### 8. *Dai modi alla modalità: un progetto metafisico*

Giustamente, quindi, Jacques Scherer ha parlato di «progetto metafisico, più che poetico»<sup>44</sup>, nel senso di un'estetica come fondamento preliminare e ossatura concreta delle possibili combinazioni che danno vita all'opera: il poeta, prima di dedicarsi al contenuto dell'opera, ne ha studiato attentamente l'immagine sensibile, curandola nei minimi dettagli tipografici, per cercare, alla stessa stregua della poesia, di produrre un effetto ben preciso e calibrato sul lettore<sup>45</sup>. Con parole che verranno poi riprese da Valéry<sup>46</sup>, ecco cosa scrive Mallarmé in una lunga lettera a Verlaine del 16 novembre 1885: «Un libro che sia un libro,

<sup>42</sup> Mallarmé 1992: 345.

<sup>43</sup> Paul Valéry, in Peyré 1998b: 113 (trad. mia).

<sup>44</sup> Scherer 1977: XXI; Kristeva [1976] 1979: 34-38.

<sup>45</sup> Marchal, in Peyré 1998b.

<sup>46</sup> Valéry 1999: 79: «Mi sembrava a volte che avesse esaminato, pesato, osservato tutte le parole della lingua, una a una, come un artigiano lapidario esamina le sue pietre, tanto la sonorità, lo splendore, il colore, la nitidezza, la portata di ciascuna».

architettonico e premeditato, e non una raccolta di ispirazioni di getto, per quanto possano essere meravigliose...»<sup>47</sup>.

Per Mallarmé, ogni oggetto poetico (che indichiamo con *O*), una volta iscritto sul supporto, cioè una volta che viene battezzato come opera d'arte nella sua dimensione compositivo-discorsiva, non è un evento meramente contingente<sup>48</sup>: per quanto esso sia creato, i suoi tratti non lo sono, e la sua iscrizione materiale lo rende attuale (e necessario in senso condizionato).<sup>49</sup> Ciò significa che, dato un atto creativo di iscrizione nel tempo e spazio della creazione, vale la seguente forma:

$$I \rightarrow \Box IO$$

Dove  $\Box I \Box$  indica la necessità relativa alla condizione dell'atto iscritto. In altre parole, una volta che l'atto si è dato, *O* esiste in tutti i mondi possibili compatibili con quell'atto; la sua identità non dipende dalle variazioni contingenti delle letture o delle interpretazioni. Mallarmé applica un ragionamento affine a quello di un metafisico modale (da Avicenna al possibilismo di Williamson, passando per Duns Scoto). Tuttavia, mentre il possibilista potrebbe sostenere che un oggetto meramente possibile esiste necessariamente in ogni mondo (compreso il nostro), Mallarmé sottolinea che, a partire da set (costellazioni) di tratti possibili, è l'atto creativo di iscrizione che attualizza sul supporto l'oggetto, e lo fa sotto certi modi discorsivi che vanno al di là della scrittura lineare. Sono questi modi attuali a evocare tramite ganci narrativi la varietà possibile delle manifestazioni contingenti, senza che ciò comporti una perdita del carattere accidentale. Chiamiamo *Ci* le possibili manifestazioni di *O*. Formalmente:

$$\Box IO \rightarrow \Diamond Ci(O)$$

<sup>47</sup> Mallarmé 1954: 778.

<sup>48</sup> Un oggetto meramente contingente è un oggetto che possiede una proprietà in un mondo possibile, ma non in tutti i mondi possibili – come, per esempio, in quello in cui *F* è attuale: il suo essere *F* non è necessario, bensì dipende dal fatto che in alcuni mondi sia *F* e in altri non lo sia.

<sup>49</sup> Riprendo qui l'idea anselmiana (*De Concordia* 1.2) di "necessità condizionata" (*ex suppositione*), che segue cioè, un'azione da parte di un agente libero. Circa il termine "metafisica", esso è qui usato per indicare che cosa c'è o esiste. Mi limito qui a ricostruire quella che potrebbe essere la metafisica modale di Mallarmé senza entrare nella discussione, che ha visto impegnati in questi anni, solo per rimanere nel contesto italiano, Claudia Bianchi e Andrea Bottani, Achille Varzi e lo stesso Ferraris, sul fatto che essa incominci a entrare in moto all'arresto della sfera ontologica, come pure potrebbe suggerire la lettura di Mallarmé dei modi di comporre. Rimando al dibattito in Bianchi, Bottani 2003; Ferraris, Varzi 2003; Varzi 2007. Sulla metafisica modale possibilista si vedano Williamson, peraltro incline a posizioni creazioniste (2000: 203; 2002: 249), e Tomasetta 2019: 121 sgg.

Cioè, data la necessità condizionata ( $\Box I$ ) dell'oggetto iscritto, derivano possibilità contingenti di manifestazioni. La relazione tra necessità e contingenza si articola così: la necessità condizionata dell'oggetto iscritto garantisce la costellazione possibile delle sue manifestazioni, mentre la loro molteplicità non determinata conferma e riflette la prima rispetto al suo atto di creazione. In questo modo, l'oggetto poetico non è un mero possibile, ma un oggetto sociale: genera e illumina la sua contingenza. La tesi bilaterale di Mallarmé emerge con chiarezza: la necessità condizionata dell'opera iscritta e la possibilità contingente delle sue manifestazioni si sostengono reciprocamente. In altri termini, la creazione poetica produce oggetti sociali - opere d'arte la cui intelligibilità come artefatti astratti e intensionali si cattura nella varietà contingente delle loro manifestazioni compositive, che confermano l'identità dell'oggetto iscritto. Formalmente:

$$I \rightarrow \Box IO \wedge \forall i \not\exists Ci(O)$$

Mallarmé sposta sulla contingenza il cuore della riflessione. Per rendere, cioè, cosa il componimento poetico  $O$  potrebbe o avrebbe potuto essere, occorre sapere cosa sia, e sia stato, grazie a un atto intenzionale, attualizzato sotto certi modi convenzionali: le proprietà di  $O$  non sono meramente contingenti, ma contingenti-derivate, dipendenti dalla necessità condizionata prodotta dall'iscrizione come atto di filtraggio operato a partire da proprietà meramente contingenti che, a loro volta, sono evocate, alluse grazie ai modi della forma attuale. Secondo questa lettura, anche un tratto o un aspetto meramente contingente dell'opera, pur non coincidendo con l'oggetto condizionatamente necessario, deve essere considerato un oggetto della creazione poetica, in quanto partecipazione a uno dei modi dell'iscritto.

L'oggetto poetico  $O$  non è semplicemente creato dalla mente dell'autore, ma, in accordo con quanto sostiene Ferraris, sussiste una volta iscritto sul supporto testuale: l'iscrizione ne garantisce identità e attualità, nel senso che senza il supporto l'oggetto non avrebbe alcuna sussistenza. Ritengo che questa posizione possa anche essere letta, da un'altra prospettiva, e cioè come un atto stipulativo, laddove un autore crea un oggetto attraverso un atto iniziale e lo rende poi accessibile per successive asserzioni<sup>50</sup>. Quando Mallarmé compone il suo testo, egli ascrive le proprietà compositive all'oggetto poetico, agganciandolo al supporto e, quindi, creando l'oggetto astratto poetico attraverso il linguaggio, senza che ciò implichi necessariamente che stia facendo asserzioni sul mondo reale. L'atto di iscrizione produce quindi l'esistenza di un oggetto necessario in senso condizionato, ma tale oggetto si manifesta in modi socialmente condivisi:

<sup>50</sup> Raimondi, Santambrogio 2025 (di prossima pubblicazione). Si tratta di una lettura che non prevede l'adesione a un *fictional realism* né a *pretense view* in relazione agli oggetti di finzione.

ciascuna manifestazione contingente non è autonoma rispetto all'oggetto, ma ne dipende, e si rende intelligibile solo nel quadro dell'iscrizione materiale. Le manifestazioni contingenti di un oggetto poetico, cioè asserzioni composte sotto certi modi, vengono rese tramite un processo che possiamo descrivere come trasferimento intenzionale del senso. In virtù di questo legame di *bring aboutness*, l'esistenza dell'oggetto poetico non dipende dalle singole letture o interpretazioni, ma queste possono rivelarne proprietà contingenti. Le asserzioni per cui Mallarmé utilizza parole, segni e immagini sono ganci intertestuali che permettono al lettore di cogliere proprietà dell'oggetto e *fare scoperte* su di esso. Tali manifestazioni contingenti emergono attraverso un trasferimento di senso dalla composizione alle costellazioni di senso attraverso l'assegnazione di proprietà salientemente correlate, ossia evidenti o rilevanti nel contesto interpretativo dell'oggetto astratto alla varietà delle esperienze sensibili e interpretative, senza perdere in contingenza ma anche senza compromettere la necessità ontologica e l'attualità dell'oggetto iscritto.

Questo duplice movimento – dall'attualità intrinseca dell'oggetto poetico alla contingente varietà delle sue manifestazioni contingenti ma non determinate – costituisce il cuore di una metafisica modale semicreazionista. Non si tratta della creazione di un personaggio *ex nihilo*. L'oggetto poetico non è dato prima dell'iscrizione, ma la sua attualità e la varietà delle sue proprietà assolutamente contingenti emergono simultaneamente dal gesto creativo della combinatoria, che segue i tratti ascritti al supporto, e dalla rete di richiami e suggestioni che il testo attiva nel lettore. In questo gioco costitutivo tra proprietà contingenti non create, ordine compositivo e sensibilità risiede il carattere distintivo dell'opera di Mallarmé come opera d'arte. Essa resta sospesa, per dirla con le parole di Ferraris, tra oggetti sociali generici e fidanzate automatiche: un oggetto per cui l'*induzione di sentimenti* è richiesta e, a sua volta è garanzia, delle strategie, tanto modali quanto discorsivo-compositive che lo richiamano per fare di un'opera aperta un oggetto metasociale<sup>51</sup>.

### Bibliografia

AGOSTI, S.

— 1966, *Mallarmé e il linguaggio dell'ontologia*, "Sigma", 10: 17-37.

ANDINA, T., BARBERO, C.

— 2016, *Ermeneutica, estetica, ontologia. A partire da Maurizio Ferraris*, Bologna, il Mulino.

BALZAC, H. DE

— 1976-1981, *Illusions perdues*, a cura di P.-G. Castex, 2 voll., «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard; ed. it. a cura di L. Binni, *Illusioni perdute*, Milano, Garzanti, 1999.

<sup>51</sup> Ferraris 2007: 52 sgg; Ferraris 2010<sup>2</sup>; Eco 2023: LVII; 148.

- BENICHO, P.  
— 1985, *Selon Mallarmé*, «Folio», Paris, Gallimard.
- BENJAMIN, W.  
— 1983, *H - Der Sammler*, in R. Tiedemann (a cura di), *Das Passagen-Werk*, Frankfurt a.M., Suhrkamp; trad. it. *H - Il collezionista*, in *I "passages" di Parigi*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2007.
- BIANCHI, C., BOTTANI, A.  
— 2003, *Significato e ontologia*, Milano, Franco Angeli.
- BLANCHOT, M.  
— 1959, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- BONIFATI, G., GUARDIANO, C.  
— 2025, *La lingua come sistema e come artefatto. L'emergenza delle relazioni generative nelle attività innovative*, Bologna, il Mulino.
- BOUVERESSE, J.  
— 2008, *La connaissance de l'écrivain*, Paris, Agone.
- BRUZZONE, A.  
— 2024, *Collection as abstract artifacts*, "Studi di estetica", LII, IV serie, 1: 141-160.
- BRUZZONE, A., FRIXIONE, M.  
— 2024, *Concetti e collezioni*, in D. Dal Sasso (a cura di), *Prima dell'archivio. Il catalogo tra soggetti e oggetti*, Bologna, il Mulino: 143-157.
- BUTOR, M.  
— 2000, *Quant au livre. Tryptique en l'honneur de Gauguin*, Paris, Bibliothèque Nationale de France.
- CHARTIER, R.  
— 1995, *Forms and Meanings. Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- CHARTIER, R., MARTIN, H.J. (a cura di)  
— 1987-1989, *Histoire de l'édition française*, voll. III-IV, Paris, Fayard.
- CRANE, T.  
— 2001, *Intentional Objects*, "Ratio", 14: 336-349.
- DAL SASSO, D. (a cura di)  
— 2024, *Prima dell'archivio. Il catalogo tra soggetti e oggetti*, Bologna, il Mulino.
- DIDEROT, D.  
— 1958, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Librairie Théâtrale.
- ECO, U.  
— 1987, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.  
— 2023a, *Opera aperta. Edizione completa*, a cura di R. Fedriga, Milano, La Nave di Teseo.  
— 2023b, *Confessioni di un giovane romanziere*, Milano, La Nave di Teseo.
- ECO, U., FERRARIS, M., MARCONI, D.  
— 1998, *Lo schema del cane*, "Rivista di Estetica", 8, 2: 3-27.
- FEDRIGA, R., DOMENELLA, C., MATTIONI, M.  
— 2024, *Oggetti intenzionali come oggetti informativi*, "Rivista di Estetica", 87: 173-193.
- FERRARIS, M.  
— 2007, *La fidanzata automatica*, Milano, Bompiani.  
— 2009, *Documentalità*, Milano, Bompiani.

- 2010<sup>2</sup>, *Estetica razionale*, Milano, Cortina; 1<sup>a</sup> ed. 1997.
- 2018, *Ermeneutica neorealista*, “Giornale di metafisica”, 2: 432-447.
- 2022, *Ermeneutica di Proust*, Torino, Rosenberg & Sellier (1<sup>a</sup> ed. Guerini e Associati: 1987).
- 2025, *La pelle. Che cosa significa pensare nell'era dell'intelligenza artificiale*, Bologna, il Mulino.
- FERRARIS, M., VARZI, A.
- 2003, *Che cosa c'è e che cos'è. Un dialogo*, in Id., *Noûs. Postille su pensieri*, Lecce, Milella: 81-101.
- FONTAINAS, A., FONTAINAS, L.
- 1997, *Edmond Deman éditeur (1857-1918): art et édition au tournant du siècle*, Brussels, Éditions Labor.
- FORMAGGIO, D.
- 1978, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma, Pratiche Editrice.
- FRANZINI, E.
- 1990, *Le leggi del cielo*, Milano, Guerini e Associati.
- FRIXIONE, M.
- 2023, *Agli estremi della lingua della poesia*, in M. Leone, *Il senso impervio*, collana “I saggi di Lexia”, 52: 209-222.
- GIBSON, G.J. (a cura di)
- 2015, *Philosophy of Poetry*, Oxford, Oxford University Press.
- KRISTEVA, J.
- 1974, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio.
- LEPORE, E.
- 2009, *The heresy of paraphrase: When the medium really is the message*, “Midwest Studies in Philosophy”, 33, 1: 177-197.
- LEWIS, D.
- 1983, *Extrinsic properties*, “Philosophical Studies”, 44: 197-200.
- LISITSKIJ-KÜPPERS, S. (a cura di)
- 1967, *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*; trad. it. di P. Leone, A. Scarponi, *El Lisitskij. Pittore, architetto, tipografo, fotografo. Ricordi, lettere, scritti*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- MACBRIDE, F. (2020), *Relations*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2020 Edition), <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/relations/>.
- MALLARMÉ, S.
- 1914 [1993], *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, «Blanche», Paris, Gallimard.
- 1937, *Thèmes anglaises pour toutes les grammaires*, Paris, Gallimard.
- 1954, *Ceuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», a cura di H. Mondor, G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard.
- 1992, *Le mystère dans les lettres*; trad. it. di V. Ramacciotti, in *Poesie e prose*, a cura di A. Guerrini, V. Ramacciotti, Milano, Garzanti.
- 1998-2003, *Ceuvres complètes*, I-II, «Bibliothèque de la Pléiade», a cura di B. Marchal, Paris, Gallimard.
- MARCHAL, B., STEINMETZ, J.-L. (a cura di)
- 1999, *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Paris, Hermann.

- MARSHALL, D., WEATHERSON, B.  
 — 2020, *Intrinsic vs. Extrinsic Properties*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2020 Edition), <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/intrinsic-extrinsic/>.
- McKENZIE, D.  
 — 1999, *La fiala infranta: i testi non libri*, in Id., *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard.
- ORILIA, F., PAOLETTI, M.P.  
 — 2022, *Properties*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/properties/>.
- PAREYSON, L.  
 — 1988, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani (1<sup>a</sup> ed. 1954).
- PERONDI, L.  
 — 2012, *Sinsemie. Scritture nello spazio*, Viterbo, Stampa Alternativa & Graffiti.
- PEYRÉ, Y.  
 — 1998a, *Mallarmé et la République des lettres*, in Id., *Mallarmé 1842-1898. Un destin d'écriture*, Paris, Gallimard - Réunion des Musées Nationaux.
- PEYRÉ, Y. (a cura di)  
 — 1998b, *Mallarmé 1842-1898. Un destin d'écriture*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- PROUST, M.  
 — 2012, *Contre l'obscurité*, Toulon, La Librairie de la Nerthe.
- RAIMONDI, A., SANTAMBROGIO, M.  
 — 2025, *Sherlock Holmes and the Queen of the Chess* (di prossima pubblicazione).
- SCHERER, J.  
 — 1977, *Le "Livre" de Mallarmé*, Paris, Gallimard.
- SMITH, B., VARZI, A.  
 — 2000, *Fiat and bona fide boundaries*, "Philosophy and Phenomenological Research", 60, 2: 401-420.
- THOMASSON, A.L.  
 — 1999, *Fiction and Metaphysics*, Cambridge, Cambridge University Press.  
 — 2003a, *Fictional characters and literary practices*, "British Journal of Aesthetics", 43: 138-157.  
 — 2003b, *Speaking of fictional characters*, "Dialectica", 57: 205-223.  
 — 2007, *Ordinary Objects*, Oxford, Oxford University Press.  
 — 2009, *Fictional Entities*, in J. Kim, E. Sosa, G. Rosenkrantz (a cura di), *A Companion to Metaphysics*, Oxford, Wiley-Blackwell: 10-18.  
 — 2014, *Ontology Made Easy*, Oxford, Oxford University Press.  
 — 2015, *Fictional Discourse and Fictionalisms*, in A. Everett, S. Brock (a cura di), *Fictional Objects*, Oxford, Oxford University Press: 255-274.
- TOMASETTA, A.  
 — 2019, *Esistenza necessaria e oggetti possibili*, Milano, CUEM.
- TSCHICHOLD, J.  
 — 1928, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende*, Leipzig, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker; trad. ing. di R. McLean, *The*

- New Typography. A Handbook for Modern Designers*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- VALÉRY, P.  
— 1999, *Mallarmé ed io*, a cura di E. Durante, Introduzione di M.T. Giaveri, A. Trione, Pisa, ETS.
- VARZI, A.  
— 2007, *Sul confine tra ontologia e metafisica*, “Giornale di metafisica”, 29: 285-303.
- WILLIAMSON, T.  
— 2000, *The necessary framework of objects*, “Topoi”, 19: 201-208.  
— 2002, *Necessary Existents*, in A. O’Hear (a cura di), *Logic, Thought and Language*, Royal Institute of Philosophy Supplement, 51, Cambridge, Cambridge University Press: 233-251.