

Delia Gambelli
Sapienza Università di Roma

La poesia di Mallarmé e la ricerca “en hypothèse” dell’Assoluto

Abstract

The essay proposes a reading of Stéphane Mallarmé poetry, focusing, in particular, on some of the most “obscure” poems, i.e. “Une dentelle s’abolit”, “Ses purs ongles très haut”, and “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”. To Mallarmé, ambiguity is an essential feature of poetic practice and responds to a specific poetic agenda: while rejecting intelligible language, Mallarmé strives to redress the “défaut des langues” – that is, the arbitrariness of the linguistic sign – by recovering the connections between signifier and signified, thus emancipating poetry from chance (*le Hasard*). “Un coup de dés...” thus exemplifies Mallarmé’s method which dignifies the written page so that it reaches the status of “ciel étoilé”, a sort of non-Euclidean geometry displaying a potentially infinite series of numbers and semantic variations.

Quando ho accettato l’invito affettuoso e lusinghiero di Rosy Colombo a parlare di Mallarmé in occasione della sua iniziativa *La ricerca del vero. Ricordando Agostino Lombardo*, mi è sembrato che il modo più opportuno da parte mia per ricordare e per ringraziare quel professore indimenticabile fosse una proposta di lettura dell’ultimo componimento di Mallarmé, poeta anglofilo (da ragazzo aveva studiato l’inglese per poter leggere in originale le poesie di Poe che poi avrebbe tradotto), il cui nome ricorre nei saggi di Lombardo, che era fatalmente attratto dalle sfide intellettuali, e dunque non poteva non interessarsi a una scrittura enigmatica, persino oscura; oscura, certo, ma in cui il testo provvede sempre, checché si dica, a suggerire le chiavi per la decodificazione. Altrimenti non ci sarebbe sfida intellettuale autentica, come non ci sarebbe se quell’opacità non si rivelasse una scelta formale necessaria e ineluttabile.

L’enigmaticità è per Mallarmé necessaria intanto perché la sua poesia affronta una “materia incandescente” (formula applicata da Giovanni Macchia a un altro poeta non meno oscuro né meno difficile: Maurice Scève a cui una collega da poco scomparsa, Jacqueline Risset, aveva dedicato uno studio originale: *L’anagramme du désir. Essai sur la Délie de Maurice Scève*) e l’arte, si sa, non

può affrontare il motivo profondo del canto se non di sbieco, con filtri e maschere tanto più spessi quanto più, appunto, è incandescente la materia trattata.

E la poesia di Mallarmé, checché si sia detto, è tutt'altro che astratta, esangue; affonda invece le radici nei lutti esistenziali, nelle crisi devastanti di creatività, nei percorsi inquieti della sua poetica (come testimonia anche la sua corrispondenza foltissima).

Ma l'enigmaticità è dettata in primis a Mallarmé dal suo rifiuto inaugurale di un linguaggio fluido, scorrevole, immediatamente intellegibile, idoneo a uno scambio di tipo "industriale" e non a dire la verità, l'essenza delle cose e tanto meno il loro effetto. In realtà l'aggettivo "industriale" è riferito da Mallarmé alla musica prodotta da un'orchestra:

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe, en toute pureté, sans l'entremise de cordes à boyaux et de pistons comme à l'orchestre, qui est déjà industriel; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement (2: 807).

Al contrario dei suoi contemporanei, Mallarmé non è convinto della superiorità della musica sulla poesia; anzi pensa che la musica abbia preso alla poesia tecniche antiche che la poesia dovrebbe finalmente riprendersi: la capacità di evocare e di esprimere la pura idea o il puro ritmo, di dar conto dei rapporti esistenti nel Tutto, superando la descrizione. Dalla musica poi la poesia dovrebbe mutuare anche la tecnica di una trascrizione di non immediata lettura.

In ogni modo il rifiuto di un linguaggio fluido, di immediata comprensione, è riconducibile alla complessa questione linguistica che è all'origine del progetto poetico mallarmeano. Per conferire infatti alla poesia un valore assoluto, affinché possa configurarsi come la nuova religione, per rendere possibile la scrittura di un *Livre* che contenga tutta la verità e la bellezza dell'universo, che ne sia la spiegazione orfica. Insomma, per rifondare il mondo occorre preliminarmente rifondare il linguaggio, a cominciare dalla missione aspra e dura di rimediare al «défaut des langues» (Mallarmé 2: 208), al peccato originale del-

le lingue: l'arbitrarietà del segno; e di rimediarsi attraverso la ricerca di legami necessari tra significante e significato, liberando così la poesia dalla casualità, dallo *Hasard*: «[...] de la sortir du Rêve et du Hasard», come scrive a Villiers in una lettera del 1867 (Mallarmé 1: 724).

Un esempio: “*Une dentelle s’abolit*”. Questo il titolo e l’incipit del sonetto che conclude un trittico di eccezionale pregnanza simbolica, dal momento che narra il passaggio fisico, metaforico e cosmogonico dalla sera all’alba, dalla scomparsa prematura di un essere (l’evocazione, nel primo dei tre sonetti, “*Tout orgueil fume-t-il du soir*”, del figlio morto a otto anni non è meno struggente per essere criptica) all’abolizione di ogni nascita e di ogni creazione.

Nella prima quartina una tenda abolisce la sua funzione facendo intravedere attraverso i suoi merletti solo l’assenza di un letto: «*Une dentelle s’abolit / Dans le doute du Jeu suprême / À n’entr’ouvrir comme un blasphème / Qu’absence éternelle de lit*» (Mallarmé 1: 42). L’«abolit» che chiude il primo verso, oltre ad anticipare ellitticamente l’intero ultimo verso («*Qu’absence éternelle de lit*»), si avvera insostituibile – dunque necessario, oltre che intraducibile – per dire l’assenza eterna di un «lit»/letto. A proposito di intraducibilità, la scelta di traduzione più consigliabile parrebbe essere quella di una pura traduzione di servizio, “alineare” (come auspicava Aurelio Roncaglia per la poesia cortese). La traduzione in versi, fatalmente attratta da facili effetti di rima, rischia di essere addirittura travisante, come mostra un esempio concernente proprio la quartina appena citata, così tradotta da Adriano Guerrini, nell’edizione curata da Valeria Ramacciotti: «*S’abolisce un tenue merletto / Nel dubbio del Giuoco supremo / A dischiuder come blasfema / Solo assenza eterna di letto*» (135).

Tale traduzione tradisce del tutto l’intenzione originaria, perché il lessema italiano “merletto” in nessun modo può apparire necessario per implicare nella sua formazione letterale l’assenza di letto. Per di più, nel verso finale del sonetto la presenza fondante del verbo al condizionale passato (tempo che, come si espliciterà più avanti, nella poesia mallarmeana relega significativamente la possibilità di salvezza in un passato irrecuperabile anche se formulabile grammaticalmente) è sostituita da un condizionale presente, a vanificare e contraddire del tutto il senso e la portata simbolica dell’originale: «Tale che

verso le finestre / Dal suo e nessun altro ventre / Si potrebbe nascer filiale» (*ibid.*).

Non è questo il caso di una poetessa come Luciana Frezza che forse è la sola a essersi rivelata all’altezza di quella missione impossibile. La sua traduzione della stessa prima quartina di “Une dentelle s’abolit” privilegia, rispetto a una rima vagante, scontata e fuorviante, la ricerca di restituire la suggestione semantico-simbolica dell’originale, anche attraverso la lucida e funzionale disarticolazione dei versi: «S’abolisce un merletto nel dubbio / del Giuoco supremo a dischiudere / null’altro, vivente bestemmia, / che di letto un’assenza eterna» (163). E la sua proposta traduttiva dell’ultimo verso del sonetto trasmette fedelmente lo struggimento del finale mallarmeano: «tale che non da un altro ventre / se non dal suo verso una qualche finestra / avremmo potuto nascere, filialmente» (*ibid.*).

In realtà le poesie di Mallarmé andrebbero raccontate, narrate; come fa lo stesso poeta nel commentare uno dei suoi sonetti più enigmatici: “Ses purs ongles très haut”.

In una lunga lettera del 18 luglio 1868 a Henri Cazalis (I: 731-732) Mallarmé teorizza e rivendica l’oscurità di questo sonetto (il senso scaturirebbe anche da un miraggio interno delle parole) e contemporaneamente ne dispiega e chiarisce la trama, mentre tra le righe furtivamente si delinea un autoritratto dell’artista in un momento folgorante della creazione.

È proprio in questa poesia, “Ses purs ongles très haut”, che a smentire – se pure lo spazio di un sonetto – la predestinata arbitrarietà dei segni, appare persino un neologismo tratto dal greco, un hapax nella letteratura francese, «ptyx», formato dall’intreccio di tre consonanti e una vocale tali che graficamente e foneticamente rendano l’impressione delle volute di una conchiglia: conchiglia con cui il Maître, il padrone di casa, è andato ad attingere lacrime allo Stige, dunque oggetto assente e anche per questo ridotto a un abolito bibelot di inattività sonora, solo oggetto gradito al Nulla: «Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx, / Aboli bibelot d’inanité sonore, / (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx / Avec ce seul objet dont le Néant s’honore.)» (I: 37).

Spesso poi Mallarmé scava nell’archeologia di un lessema, nel suo etimo, ripercorrendone le mutazioni grafiche e semantiche, rinnovandone le virtualità sepolte e le occasioni perdute.

Esemplare il carico simbolico con cui investe la presenza dell'accento circonflesso che in francese molto spesso corregge la caduta di una lettera, per lo più la "s", non senza implicare una sorta di pausa e di vibrazione nella voce. Ora Mallarmé sovramotiva quella norma ortografica e la trasforma nella traccia spettrale di una perdita (anche questa è una delle ragioni della intraducibilità della sua poesia). Penso a un lessema che nella letteratura romantica era già la via preferenziale per l'apparizione del sovrannaturale, "fenêtre", finestra, che Mallarmé trasforma nell'icona di ogni soglia invalicabile e di cui esalta il potenziale simbolico attraverso la presenza dell'accento circonflesso. Penso all'aggettivo "pâle", sempre accostato a presenze fantasmatiche. Penso soprattutto a un passaggio di una lettera scritta a Cazalis nel luglio del 1862 in cui tratteggia il ricordo della sorella amatissima morta a tredici anni: « [...] ce pauvre jeune fantôme qui fut treize ans ma soeur [...] » (I: 641); passaggio tutto imperniato sulla parola «fantôme», fantasma, in cui l'accento circonflesso sostituisce la caduta della "s" etimologica. Ed esattamente al momento della perdita della sorella (1857), scrive Mallarmé nel suo poema in prosa "Plainte d'automne", risale la sua attrazione verso qualsiasi cosa evocasse la sensazione di una caduta: «[...] car, depuis que la blanche créature n'est plus, étonnement et singulièrement j'ai aimé tout ce qui se résumait en ce mot: chute» (I: 414).

A livello poi del verso, Mallarmé introduce nuove frontiere tra senso e segno: lì dove, in "Crise de vers", sperimenta suggestioni fonetiche e semantiche derivanti dall'effetto finale di un verso concepito e costruito come un continuum, che travalichi la portata originaria dei singoli lessemi: «Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire [...] » (II: 213). Nella seconda quartina di "Une dentelle s'abolit" quella tecnica è tematizzata attraverso una tenda che, lo abbiamo visto, abolisce la sua funzione di copertura, ma che con l'unanime bianco conflitto delle sue ghirlande di merletto: «Cet unanime blanc conflit / D'une guirlande avec la même» diventa immagine viva e fluttuante di quella parola totale, nuova, estranea alla lingua e come incantatoria: «Cet unanime blanc conflit / D'une guirlande avec la même / Enfui contre la vitre blême / Flotte plus qu'il n'ensevelit» (I: 42).

I due sonetti citati, entrambi del 1887 nella versione definitiva, oltre a offrire una sorta di summa delle tecniche adottate per lavorare il linguaggio e il

verso, sono entrambi strutturati secondo una formula ipotetica costituita da una affermazione di assoluta e irrimediabile negatività seguita dall'enunciazione se pure subito disdetta di una possibilità: e in questo rappresentano la parte più originale della poetica dell'ultimo Mallarmé, che ha già vissuto l'esperienza del Nulla e del fallimento assoluto. «Mon œuvre n'est plus un Mythe» (I: 759) aveva già scritto nel 1871.

In "Une dentelle s'abolit" il passaggio tra le quartine e le terzine è suggellato da un «Mais», "Ma", che ha appunto la funzione di far intravedere la possibilità di un altro destino, di un'altra nascita, questa volta attraverso la cavità vuota di una mandola tale che verso una qualche finestra davvero filiali avremmo potuto nascere; ipotesi subito relegata, peraltro, in un condizionale passato, non più recuperabile (e si è già accennato alla necessità di mantenere nella traduzione lo stesso tempo verbale e a come Luciana Frezza riesca a tramandare lo struggimento infinito della fonte).

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

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien
Filial on aurait pu naître. (I: 42-43)

(Non può sfuggire che il tasso di non realizzabilità sancito dal tempo verbale inesorabile è in qualche modo preannunciato dal sintagma «quelque fenêtre», che nomina la finestra solo in quanto oggetto assente e vago; mentre nei versi precedenti la finestra concretamente presente nella stanza era designata con il termine allusivo e metonimico «vitre»).

Nelle quartine dell'altro sonetto menzionato, "Ses purs ongles très haut", il buio, il vuoto e il silenzio abitano un interno pregno di figure e di fantasmi dell'assenza (quasi un Ritratto del Nulla in un interno), come si è visto.

Ma, anche qui un «Mais» all'inizio delle terzine apre un'ipotesi: vicino alla finestra rivolta a Nord la cornice dorata di uno specchio agonizza, sta diventando invisibile nell'oscurità e dunque è destinata a spegnersi anche la ninfa

scolpita sulla cornice, a meno che uno scintillio proveniente da una costellazione, l'Orsa maggiore, non la illumini attraverso lo spiraglio di una finestra:

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

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor. (I: 37-38)

La messa in scena dell'ipotesi, abolita in “Une dentelle s'abolit” dall'uso del condizionale passato, qui riapre il gioco supremo con l'eventualità di uno scintillio, se pure filtrato da quel «encor que», a meno che, se pure improbabile, se pure fatto soltanto di luce riflessa e fuggitiva.

La frequenza, nei momenti più nevralgici del corpus mallarmeano, della modalità ipotetica può suggerire che in Mallarmé tale modalità assuma nel tempo sempre più il senso di un vero azzardo filosofico e che soprattutto possa essere inteso come un *avatar* poetico rispetto alla malinconia del lirismo romantico, e anche rispetto alla nostalgia per un'infanzia irraggiungibile, per l'esilio dall'Ideale, comunque per un paradiso perduto, che aveva trovato in Baudelaire accenti di rara intensità: «-Mais le vert paradis des amours enfantines, / L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs, / Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?» (Baudelaire 188).

Tanto più che tale formula ipotetica, sempre riferita alla possibilità di un Assoluto, si configura come un filo conduttore che trova il suo climax nell'ultimo poema di Mallarmé (in cui non a caso ricorre, come nei due sonetti, il lessema “abolir” qui in una variante grammaticale non priva di conseguenze): *Un Coup de Dés jamais n'abolira le hasard*, Un lancio di dadi mai abolirà il caso, titolo ripreso poi nel testo¹. La funzione fondativa dell'ipotesi è chiarita del resto nella prefazione stessa redatta da Mallarmé per la pubblicazione provvisoria sulla rivista *Cosmopolis* nel maggio del 1897 (il progetto editoriale

¹ Riprendo qui un'ipotesi di lettura su cui ho lavorato per partecipare a una ricerca ideata e condotta da Luca Pietromarchi per l'Associazione Sigismondo Malatesta.

corrispondente in tutto alle indicazioni sarà realizzato solo molti anni dopo la morte dell’autore, spentosi improvvisamente il 9 settembre 1898); qui si chiarisce l’intenzione di evitare ogni racconto e di far accadere tutto concisamente, per ipotesi: «Tout se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le récit» (I: 391).

Il poema presenta una disposizione tipografica impreveduta, stravagante ma lucidamente strategica (con fili del discorso plurimi che si sovrappongono e si riconoscono dalle variazioni del corpo delle lettere, a volte cubitali a volte microscopici, e che suggeriscono prospettive diverse) e si apre con l’immagine di un battello rovesciato da una tempesta evidentemente perfetta. Qui naufraga il vecchio Capitano che tanti anni prima era stato il giovane protagonista di *Igitur*, fin da allora alle prese con il dubbio sul lancio vano di dadi e che ora esita, nuovo Amleto, a non lanciarli (il nome di Amleto non è qui esplicitato, tuttavia l’allusione alla pièce shakespeariana è inconfutabile e non è la sola in un testo da cui emergono altri relitti eloquenti, come un castello o un profilo femminile che sparisce nell’acqua). Qui, soprattutto il naufragio è molto più di un tema: raffigura l’essenza del destino umano e insieme l’evanescente stoffa del fare poetico tutto; ogni attesa e ogni aspirazione appaiono annientate preliminarmente dalla tautologia che esprime il titolo: «Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard» (“hasard” etimologicamente rinvia infatti al lancio di dadi).

Ma, in modo analogo con quanto avveniva nei sonetti, dopo l’annuncio dello scacco di ogni creazione («Rien n’aura eu lieu que le lieu» I: 384-385; Soltanto il luogo avrà davvero avuto luogo), dopo questo annuncio si rende visibile, quasi un baluginio, l’ipotesi dell’esistenza di un Assoluto, se pure proiettata in uno spazio infinitamente lontano e incerto, se pure sottoposta a pesanti ipoteche :

[...] EXCEPTÉ

à l’altitude

PEUT-ÊTRE

aussi loin qu’un endroit

fusionne avec au-delà

hors l’intérêt

quant à lui signalé

[...]

vers

ce doit être

le Septentrion aussi Nord [...] (I: 386-387).

È quell'ipotesi a dire la parola liminare: dopo che nella pagina precedente era stata annunciata la conclusione apparentemente irreversibile del poema, si spalanca, nella pagina successiva, la possibilità improvvisa dell'esistenza di un Assoluto; e di un Assoluto inaspettatamente rappresentato da un "Nombre", un Numero che diventa figura di universi ancora sconosciuti eppure già immaginabili, anche se solo attraverso una scommessa del pensiero (quasi una versione laica del "pari" pascaliano).

Ancora più inaspettata è la frequenza, in questo breve poema, del lessema "Nombre", Numero, e delle sue varianti semantiche: calcoli, cifre, enumerazione, conto totale.

[...] LE MAÎTRE / hors d'anciens calculs [...] l'unique Nombre qui ne peut pas / être un autre / Esprit [...] SI [...] C'ETAIT / LE NOMBRE / issu stellaire [...] SE CHIFFRAT-IL [...]

UNE CONSTELLATION / froide d'oubli et de désuétude / pas tant / qu'elle n'énumère / sur quelque surface vacante et supérieure / le heurt successif / sidéralement / d'un compte total en formation / veillant / doutant / roulant / brillant et méditant / avant de s'arrêter / à quelque point dernier qui le sacre / Toute Pensée émet un Coup de Dés (I: 372-387).

Colpisce soprattutto che quelle occorrenze disegnino una chiara contrapposizione e un passaggio da calcoli superati («hors d'anciens calculs») alla visione cosmogonica dettata da un Conto totale in formazione («d'un compte total en formation»), da un Numero che non può essere nessun altro: «l'unique Nombre qui ne peut pas / être un autre». Il tutto proiettato verso una Costellazione lontanissima, fredda di oblio e di desuetudine. Non è un caso che poeti lungimiranti, come Claudel e Valéry, abbiano esaltato proprio l'aspetto "stellare" del poema. Claudel definisce il poema un «grand poème typographique et cosmogonique» (15); mentre Valéry vi intravede il tentativo di «élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé!» (626).

Aspetto sottolineato dallo stesso Mallarmé in una lettera a Gide:

Le poème s’imprime, en ce moment, tel que je l’ai conçu; quant à la pagination, où est tout l’effet. Tel mot, en gros caractères, à lui seul, domine toute une page de blanc et je crois être sûr de l’effet [...]. La constellation y affectera, d’après des lois exactes et autant qu’il est permis à un texte imprimé, fatalement, une allure de constellation (I: 816).

Ora tale aspetto “stellare” può essere osservato dal punto di vista di un contesto culturale preciso e specifico di quel periodo: allora, le stesse bizzarre scelte tipografiche potrebbero essere connesse all’invenzione di cieli nuovi e di nuove distanze.

Come se Mallarmé fosse a conoscenza delle scoperte e interrogazioni scientifiche contemporanee che accennavano a geometrie e a mondi improvvisi che si spalancavano con il crollo delle bimillenarie certezze euclidee, a cominciare dalla contestazione del quinto assioma sulle rette parallele. Proprio in quegli anni nel cuore del dibattito scientifico una concezione dell’infinito rimetteva in causa calcoli antichi allora, l’invenzione di un nuovo spazio poetico potrebbe essere connesso in qualche modo alla intuizione di nuovi spazi e, insomma, alla messa in pagina di una inedita «potenzialità topologica del mondo (Borsò 294). Certo, la formulazione e la concezione del continuum spaziotemporale non euclideo sarebbero state diffuse solo vent’anni dopo la morte di Mallarmé, ma già era stato possibile concepire e visualizzare per lo meno geometricamente la Quarta dimensione, e teorizzare la geometria ellittica (che nega l’esistenza di rette parallele) attraverso la letteratura scientifica e divulgativa della seconda metà dell’Ottocento. Tra il 1830 e il 1850 erano stati elaborati i primi esempi di geometrie non euclidee e nel 1867 era stata teorizzata la geometria ellittica, secondo la quale non esistono rette parallele.

Era stata soprattutto un’opera letteraria, un romanzo fantascientifico, a divulgare quei concetti e a suscitare vaste risonanze in più ambiti. In *Flatland*, del 1884, Edwin A. Abbott aveva raccontato per figure (qui è davvero il caso di dirlo) il concetto geometrico della quarta dimensione narrando le peripezie di un quadrato alle prese con discriminazioni, pregiudizi e censure messi in atto da altre figure geometriche ritenute superiori, e visualizzando così proprio l’ipotesi della quarta dimensione. Come osserva Michele Emmer nella sua illuminante introduzione alla recente edizione del romanzo di Abbott:

È il primo libro “letterario” che parli di quei mondi a più dimensioni che i matematici avevano cominciato a immaginare pochissimi anni prima e che raccolga il loro messaggio che la matematica invia tra la fine dell’Ottocento e i primi del Novecento: che la geometria e lo spazio possono essere il regno della libertà e della immaginazione, dell’astrazione e del rigore [...]. Acquista un fascino, la geometria, un’aura di mistero e di misticismo, diviene vagheggiamento di un mondo migliore. Quasi una sorta di religione che dimentica, che rifiuta la rigidità logico-deduttiva della matematica, che pure di quelle idee è all’origine (9-16).

Il romanzo di Abbott, più volte riedito nel giro di pochi anni, aveva riscosso un impressionante successo editoriale e di critica, ed era stato al centro dell’attenzione di scienziati e scrittori. In particolare a *Flatland* fa riferimento, tra il 1884 e il 1886, Charles Howard Hinton in uno dei suoi *Scientific Romances*, dedicati al dibattito sulla quarta dimensione. Di sicuro quei temi continuavano a suscitare interesse e scalpore, quando Mallarmé, nel 1894, si reca per alcune conferenze a Cambridge e, prima, a Oxford, proprio nell’ambiente in cui avevano studiato sia Abbott che Hinton, e dove ancora insegnava un fratello di Edwin Abbott, che invece si era ritirato dalla professione per dedicarsi allo studio. È quindi probabile che Mallarmé in quell’occasione abbia avuto sentore delle recenti teorie matematiche. Ma che si tratti di un’influenza concreta e diretta o di concetti che circolavano e che dunque potevano anche indirettamente essere fonte di suggestioni, è innegabile che la formulazione ipotetica finale di *Un Coup de Dés* si apra sulla visione di universi impreveduti e sulla proiezione astrale del pensiero e della parola poetica. E forse addirittura sulla conciliazione ossimorica di Assoluto e *Hasard*, quasi parallele che finiscano in un punto all’infinito per incrociarsi. Forse anche questa ipotesi può essere racchiusa nell’ultimo enigmatico verso del poema, in cui si sancisce che Ogni pensiero emette un lancio di dadi: «*Toute Pensée émet un coup de dés*».