

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 28 / Issue no. 28

Dicembre 2023 / December 2023

Rivista fondata da / Journal founded by

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Direttori / Editors

Nicola Catelli (Università di Parma)

Corrado Confalonieri (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Francesca Borgo (University of St Andrews / Bibliotheca Hertziana)

Gabriele Bucci (Universität Basel)

Dominique Budor (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Loredana Chines (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

Elena Fratto (Princeton University)

Luis Manuel Girón-Negrón (Harvard University)

Luca Graverini (Università di Siena)

Roberto Greci (Università di Parma)

Michele Guerra (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

Elisabetta Menetti (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Katharina Natalia Piechocki (The University of British Columbia)

Eugenio Refini (New York University)

Matteo Residori (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Marco Rispoli (Università degli Studi di Padova)

Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)

Irene Romera Pintor (Universitat de València)

Emilio Russo (Sapienza Università di Roma)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università degli Studi di Milano)

Carlo Varotti (Università di Parma)

Enrica Zanin (Université de Strasbourg)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Giandamiano Bovi

Maria Elena Capitani

Simone Forlesi

Francesco Gallina

Arianna Giardini

Arianna Redaelli

Chiara Rolli

Esperti esterni (fascicolo n. 28) / External referees (issue no. 28)

Daria Biagi (Sapienza Università di Roma)

Sandra Carapezza (Università degli Studi di Milano)

Davide Dalmas (Università di Torino)

Matilde Manara (Université de Strasbourg)

Rosanna Morace (Università degli Studi di Sassari)

Annalisa Perrotta (Sapienza Università di Roma)

Silvano Petrosino (Università Cattolica del Sacro Cuore)

Isotta Piazza (Università di Parma)

Fabio Pierangeli (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)

Selene Vatteroni (Scuola Superiore Meridionale)

Michela Venditti (Università di Napoli L'Orientale)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2023 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Fenoglio

CITAZIONE E AUTOCITAZIONE IN BEPPE FENOGLIO

a cura di Pasquale Guaragnella

<i>Presentazione</i>	3-8
<i>“Il più grande dopo Shakespeare”</i> : Fenoglio e Lawrence d’Arabia VALTER BOGGIONE (Università di Torino)	9-49
<i>Autocitazione e intertestualità interna in Beppe Fenoglio</i> VERONICA PESCE (Università di Genova)	51-71
<i>Condannati al paradiso terrestre.</i> <i>Beppe Fenoglio tra Hopkins e Marziale</i> GIANCARLO ALFANO (Università degli Studi di Napoli Federico II)	73-93
<i>Imboscate</i> GINO RUOZZI (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)	95-102
<i>Partigiani e antiretorica (Fenoglio-Calvino).</i> <i>Omaggio segreto o citazione implicita?</i> ELVIO GUAGNINI (Università degli Studi di Trieste)	103-109

MATERIALI / MATERIALS

<i>Migrazioni fiabesche: dal “Mambriano” a Basile</i> ANNA CAROCCI (Università degli Studi Roma Tre)	113-156
<i>Le citazioni di Dostoevskij negli studi danteschi</i> <i>del simbolismo russo: il caso di Dmitrij Merežkovskij</i> KRISTINA LANDA (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)	157-179
<i>Forme dell’intertesto poetico in “Glas”</i> GIORGIA TESTA (Università degli Studi di Milano – Sorbonne Université)	181-203



GIORGIA TESTA

FORME DELL'INTERTESTO POETICO IN *GLAS*

Publicato nel 1974, e tradotto in italiano da Bompiani nel 2006, *Glas* è un testo che continua a darsi come radicalmente *déroutant* e a proporsi come esempio, come caso pratico, della porosità derridiana tra letteratura e filosofia. La complessità si presenta al lettore immediatamente, attraverso l'atipicità della scrittura e della struttura testuale: la pagina si articola su due colonne, indipendenti e al contempo profondamente rispondenti. A sinistra (colonna A), una lettura di Hegel;¹ a destra (colonna B), un testo su Jean Genet. La scelta dei due autori non è casuale, e anzi, rappresenta plasticamente il metodo della decostruzione di Jacques Derrida: il sistema assoluto hegeliano, il sistema senza scarti, senza resti, che s'intende completo e perfetto, viene fatto esplodere da Derrida attraverso la giustapposizione del testo di Genet, che incarna invece tutto ciò che non è riducibile e riconducibile a un sistema finito.

Il sapere assoluto, oggettivo, proposto da Georg Wilhelm Friedrich Hegel nella prima colonna, non viene smentito dall'argomentazione derridiana, ma dalla presenza – pura e immediata – del testo letterario,

¹ Rimandiamo, per l'analisi della riflessione su Hegel, a S. Critchley, *A Commentary upon Derrida's reading of Hegel in Glas*, in S. De Barnett, *Hegel after Derrida*, London-New York, Routledge, 1998.

particolare e singolare, di Jean Genet, esempio di una pratica estetica che si fonda, come vedremo, sull'oscillazione semantica, e sul perpetuo rinnovo di sé. Del sistema teleologico della compiutezza, rappresentato dal testo hegeliano sulla colonna A, Derrida suona dunque il *glas*, la campana a morto, e lo fa con Genet e con l'infinita possibilità dell'intertesto.

Derrida aveva già praticato la struttura a pagina doppia in *La double séance*,² giustapponendo un breve testo di Stéphane Mallarmé e un testo di Platone, e in *Tympan*,³ dove il filosofo rilegge alcuni passi di Michel Leiris associandoli alla propria scrittura. La modulazione binaria del testo ha, in Derrida, una ragion d'essere profonda, cioè quella del movimento continuo dello sguardo del lettore e della significazione dei testi che compongono la pagina. Attraverso la presenza simultanea di più pratiche letterarie, di più estratti testuali, il lettore si scopre capace di stabilire e di *scovare* la pluralità dei significati, così come la rete di senso che circola liberamente sulla pagina, da un brano all'altro, da un autore all'altro. È attraverso questo prisma che occorre comprendere la presenza contemporanea di Hegel e di Genet: il significato della decostruzione del sistema hegeliano non si dà nell'argomentazione, ma nell'associazione immediata, intuitiva, che il lettore opera sorvolando i due testi. La resistenza di Genet alla risoluzione hegeliana – e dunque l'invalidità della proposta del filosofo – non si presenta nella forma di un'arringa concettuale, ma di un quadro testuale che mette in luce, esponendole, le fragilità del discorso sistemico.

Il lettore, sebbene padrone del destino della significazione, si trova, come ha suggerito Sarah Kofman, *écœuré*⁴ dal testo, e questo perché esso si allontana da qualsiasi forma di ordine e di gerarchia. *Glas* mette in scena il

² J. Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, trad. it. *La disseminazione*, a cura di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, 1989.

³ J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, trad. it. *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Torino, Einaudi, 1997.

⁴ S. Kofman, *Lectures de Derrida*, Paris, Galilée, 1984, p. 140.

rifiuto derridiano dell'organizzazione teologica della scrittura, trovando nella sola struttura interna della scrittura la ragione di quest'ultima. In altre parole, sono i rapporti intrattenuti tra le parole, tra le lettere, a dare senso al discorso, e a permettere, nella loro essenziale, sfuggente pluralità, la possibilità della significazione autonoma e permanente.

In questo campo aperto di letture, ci concentreremo qui sul problema della citazione letteraria, riflettendo intorno alla presenza dei rimandi intertestuali nella colonna di destra. È Genet che fa *esplosione* Hegel, e uno dei dispositivi attraverso i quali Derrida rappresenta l'impossibilità di un sistema concluso è quello della citazione, dell'intertesto, realtà letteraria che rimanda a un *altrove* assente che, tuttavia, modula e struttura la presenza del testo. Assenza che parassita la realtà, la citazione è, in Derrida, uno strumento di rimessa in discussione della categoria dell'essere-testo, dell'Opera chiusa. Vedremo quindi come Derrida si serva del richiamo intertestuale – formale e letterario – per dare al suo discorso su Genet le marche di un testo mai finito, mai *perfectus*, atto dunque a negare, a decostruire, il sistema hegeliano.

1. *La citazione nella forma*

All'interno di questo perimetro teorico, la citazione si pone come un dispositivo ambiguo. Matteo Bonazzi ha affermato che l'imitazione e la ripetizione del gesto della scrittura sono pratiche ammesse da Derrida: “il pensiero si pratica e in tal senso pratica già una scrittura, ne ripete, ancor prima di pensarlo, il gesto e si istruisce nella sua imitazione”.⁵ Da una parte, l'atto di citare rinvia a una precedente scrittura che serve da modello

⁵ M. Bonazzi, *Il Libro e la scrittura. Tra Hegel e Derrida*, Milano, Mimesis, 2004, p. 151.

per l'esplicitazione di un tema o di un'idea. Ma potrebbe darsi, questa caratteristica della prassi della scrittura, come una debolezza del suo sistema, poiché la scrittura dovrebbe potersi spogliare di qualsiasi antecedente ed archetipo.⁶ Dall'altra parte, tuttavia, la citazione permette una libera circolazione dei testi, inserendo nello spazio della pagina una pluralità di scritture e di significazioni, atte a favorire quella che Derrida chiama 'l'erranza empirica' del segno. È attraverso questo secondo concetto ermeneutico che intendiamo rileggere la presenza dei rimandi intertestuali in *Glas*: l'opera derridiana rappresenta un campo semantico aperto, uno spazio bianco dove segno e significato stabiliscono un dialogo fecondo, attivando diversi livelli citazionali.

Un primo campo intertestuale è quello della *forma*. Abbiamo già evocato la possibilità di annoverare *Glas* tra le opere derridiane che si strutturano secondo una logica binaria; tuttavia, l'idea di una pagina 'divisa', che permette alle due colonne di comunicare tra loro pur mantenendo una separazione visiva (separazione che Silvano Facioni ha qualificato come "impossibilità di un'autoconsistenza che [...] permetterebbe la presa sintetica"⁷ del doppio tema Genet-Hegel), risale agli esperimenti letterari di diversi autori che Derrida *cita formalmente*.

In primo luogo, l'autore che riveste il ruolo di 'soggetto' del testo – Jean Genet – aveva pubblicato nel 1967 su "Tel Quel" un'opera realizzata su due colonne, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*. Il debito di Derrida è evidente, a

⁶ J. Derrida, *Margini della filosofia*, cit., p. 33: "La problematica della scrittura si apre con la messa in questione del valore di *arché*. [...] Tutto nel tracciato della 'différance' è strategico e avventuroso. Strategico perché nessuna verità trascendente e presente fuori dal campo della scrittura può comandare teologicamente la totalità del campo. Avventuroso perché questa strategia non è [...] un *telos*".

⁷ S. Facioni, "Il segreto segreto". *Derrida lettore del giovane Hegel*, in *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, a cura di P. D'Alessandro e A. Potestio, Milano, Led, 2008, p. 166.

maggior ragione se il modello formale diviene l'oggetto dell'indagine di *Glas*.

Nella struttura della pagina derridiana,⁸ fatta di 'getti' di scrittura, di elementi isolati, di reti semantiche da identificare, si ritrovano inoltre quegli spazi vuoti, quei margini che, nella teoria di Derrida, rappresentano la possibilità di un 'bianco intellettuale' a cui l'intelligenza del lettore dia significato. Come sottolinea Francesca Manzari, la spaziatura del testo è il sintomo della presenza di una seconda citazione formale, quella che rinvia agli ultimi lavori di Mallarmé. Nello scheletro stesso di *Glas*, è infatti visibile il modello del *Coup de dés* mallarmeano: il rapporto con la pagina, con la sintassi e con l'espressione che supera la forma tradizionale, derivano assai chiaramente dall'ultimo componimento del maestro simbolista. "La structure spatialisée" afferma Manzari "[...] conduit [...] à considérer que le texte s'inscrit dans l'héritage mallarméen".⁹ Effettivamente, nella *Grammatologie* si legge che "una fenomenologia della scrittura è impossibile. Nessuna intuizione può compiersi là dove 'i bianchi assumono effettivamente una importanza'",¹⁰ citazione esplicita alla prefazione del *Coup de dés* redatta da Mallarmé per la prima edizione del poema. La stessa citazione è ripetuta da Derrida in un'intervista con Henri Ronse: il filosofo ribadisce chiaramente la necessità di spazi vuoti, di elementi di biancore testuale, "come si sa per lo meno da Mallarmé in poi,

⁸ Struttura che, come ha giustamente sottolineato Paolo D'Alessandro, gioca il ruolo di una 'cornice': la struttura diventa "forma e stile di una rappresentazione concettuale, che può acquistare senso solo quando accade l'evento della lettura" (P. D'Alessandro, *Oltre Derrida. Per un'etica della lettura*, in *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, cit., p. 19).

⁹ F. Manzari, *Écriture derridienne: entre langage des rêves et critique littéraire*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 244.

¹⁰ J. Derrida, *De la grammatologie*, trad. it. *Della Grammatologia*, a cura di R. Balzarotti et al., Milano, Jaca Book, 1998, p. 99.

‘assumono importanza’ in ogni testo”.¹¹ Sempre nella *Grammatologie* si legge ancora che “la spaziatura come scrittura è il divenir-assente e il divenir-inconscio del soggetto”:¹² ciò significa che il bianco rappresenta il momento in cui il soggetto che legge si trova davanti a un codice innato – *incosciente*, scrive Derrida – che permette l’intuizione capace di federare, semanticamente, le differenti parti del campo testuale. La spaziatura derridiana è dunque, secondo Rocco Ronchi, una messa in scena dell’operazione della decostruzione: “la spaziatura è così, per Derrida, il segno dell’agire stesso del tempo, che non è una cornice degli eventi, ma il loro stesso accadere, la loro stessa produzione. *Espacement, temporisation* e riflessione sono fatti della stessa pasta”.¹³

La presenza mallarmeana nella struttura di *Glas* è stata evidenziata anche da Yves Bourdier, che però vede non nel *Coup de dés* ma nei *brouillons* del *Tombeau d’Anatole* il modello dell’opera derridiana.¹⁴ Scritto in morte del secondogenito Anatole, il *Tombeau* è un testo che presenta una profonda componente di giustapposizione e di dispersione: la natura dolorosa del lutto, così come la difficoltà che il poeta vive nella redazione delle note disordinate che interrogano la malattia del bambino e la sofferenza dei genitori, permettono una struttura testuale frammentata, incerta, indecisa. Ciò che risulta è una meditazione sull’assurdità della morte del figlio che non può che esprimersi attraverso l’assurdità di un testo agonizzante e scomposto, dove presente, passato e futuro si

¹¹ Id., *Positions*, trad. it. *Posizioni: colloqui con Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta e Lucette Finas*, a cura di G. Sertoli, Verona, Bertani, 1975, p. 43.

¹² Id., *Della Grammatologia*, cit., p. 100.

¹³ R. Ronchi, *La fallacia decostruzionista e il destino della filosofia*, in “Studi di estetica”, a. XLVI, s. IV, 2/2018, p. 111.

¹⁴ Y. Boudier, *Lire les poèmes après Mallarmé (la rencontre du visible et du lisible)*, in *Contre Mallarmé, Contre-attaque, contrepoin, contretemps*, textes réunis par T. Roger, in “Revue des Sciences Humaines”, 340, 4/2020, pp. 111-122.

confondono nella complessità dell'elaborazione paterna del lutto. Di seguito, un esempio della struttura del *Tombeau*, le cui bozze sono state pubblicate da Jean-Pierre Richard:

“mort n’est prière
 de mère
 rien — jouant
 mort
 ⟨remèdes⟩ elle
 «que l’enfant
 ne sache
 pas
 —
 et père en profite”¹⁵

La possibilità di leggere le due colonne come un solo testo, contemporaneamente denso di senso e laconico, si unisce all’opzione della lettura frammentata: “mort n’est / rien / remèdes”; “prière / de mère”; “jouant / mort”; “que l’enfant / ne sache pas”; “et père en profite”. Questa doppia possibilità rinvia precisamente all’anfibia lettura di *Glas*, vale a dire quella che si sofferma su una delle due colonne conservando la libertà di muoversi da un punto all’altro della pagina.

Oltre al modello genetiano e mallarmeano, si può intravedere nella struttura della pagina di *Glas* un terzo antecedente, che s’inscrive nella tradizione poetica del maestro della rue de Rome: sono le *Notes et Digressions* e l’*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* di Paul Valéry, scritti che accostano all’argomentazione letteraria la meditazione personale.¹⁶ A titolo di esempio, si veda la prima pagina dell’*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*: sulla colonna di sinistra, Valéry scrive che

¹⁵ S. Mallarmé, *Pour un tombeau d’Anatole*, introduction et notes par J.-P. Richard, Paris, Seuil, 1961, p. 78.

¹⁶ Ringrazio Luca Bevilacqua per avermi indicato questa ipotesi critica.

“Il reste d’un homme ce que donnent à songer son nom, et les œuvres qui font de ce nom un signe d’admiration, de haine ou d’indifférence”; sulla colonna di destra: “L’embarras de devoir écrire sur un grand sujet me contraignit à considérer le problème et à l’énoncer avant que de mettre à le résoudre”.¹⁷ Lo scarto critico tra le due parti della pagina è evidente, poiché un’argomentazione logica e impersonale si sviluppa da un lato, e dall’altro le conseguenze personali della meditazione sono messe in luce.

Derrida conosce bene Valéry, ed è possibile ipotizzare una filiazione cosciente tra il filosofo e l’autore de *La jeune Parque*. In *Qual Quelle*, Derrida fa proprio l’esempio di Valéry per descrivere il processo automatico e plurale della scrittura:

“Valéry si interessava a questa capacità di rigenerazione. Egli pensava che ciò – la possibilità per un testo di dar(si) parecchi tempi e parecchia vite – (si) calcoli. Dico ciò che si calcoli: una tale astuzia non può macchinarsi, puramente e semplicemente, nel cervello di un autore, salvo a porre quest’ultimo come un ragno un po’ perso nell’angolo della sua tela, in disparte. La tela diviene assai presto indifferente all’animale-fonte che può benissimo morire senza neanche aver compreso quello che è successo. Molto tempo dopo, altri animali verranno di nuovo ad impigliarsi nei fili e, per uscirsene, speculeranno sul senso primo di una tessitura, cioè di una trappola testuale la cui economia può sempre essere abbandonata a se stessa. È questa che viene chiamata la scrittura.”¹⁸

Valéry diventa così il modello di un testo che si dà “parecchi tempi e parecchie vite”, che si presenta quindi come un oggetto indipendente, svincolato dalle pretese del proprio autore; è assolutamente legittimo, dunque, leggere in *Glas* la volontà di Derrida di mettere in scena la tela di Valéry, cioè un’opera che si affranca dall’autore per vivere nell’esperienza

¹⁷ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, in Id., *Œuvres*, t. I, introduction biographique par A. Rouart-Valéry, édition établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard, 2004, p. 1153.

¹⁸ J. Derrida, *Margini della filosofia*, cit., pp. 357-358.

particolare delle future letture. Silvia Capodivacca ha giustamente osservato che

“Affermare che ogni discorso non solo è *per* il pubblico (che, pur nella sua indeterminatezza, rimane sempre il referente virtuale di qualsivoglia messaggio), ma addirittura *del* pubblico, che tende ad appropriarsene interpretandolo di volta in volta, significa depauperare fino a rendere vana ogni proposta *dell'*autore, irrevocabilmente privata di una significazione che sia insieme propria e universale: il linguaggio non appartiene più allo scrittore, il quale non autografa l'opera in sé, bensì 'solo' l'atto di invio della stessa.”¹⁹

Per concludere questa prima parte sulla citazione formale, faremo qualche osservazione teorica intorno all'approccio del filosofo ai testi-altri che compongono la rete di modelli di *Glas*. Abbiamo visto come la struttura derridiana non sia prettamente originale: la composizione a doppia colonna trova degli antecedenti in autori che Derrida conosce e commenta – e potremmo pensare anche al testo biblico, al quale il filosofo consacra una parte consistente della propria riflessione – e potremmo interrogarci sulla natura del debito contratto da Derrida nel momento in cui viene redatto *Glas*, opera che ha come vocazione quella della libertà dall'archetipo e dalla forma sistemica. In effetti, *Glas* si pone come “matrice dentata”,²⁰ dispositivo che ‘scava’ dentro al testo per estrarre una forma pura di significazione. In altre parole: solo il Testo in sé può rivelare il proprio interesse e il proprio senso. Non è questione, per Derrida, di utilizzare, nella decrittazione della scrittura, null'altro strumento ermeneutico, compresa una certa intertestualità tematica (come il filosofo sostiene con forza ne *La dissémination*, refutando la dottrina della scuola di

¹⁹ S. Capodivacca, *Un altro nome dell'impossibile. Alterità e linguaggio in alcuni luoghi di Jacques Derrida*, in “Iride”, 3, 2006, p. 518.

²⁰ J. Derrida, *Glas*, trad. it. *Glas*, a cura di S. Facioni, Milano, Bompiani, 2006, p. 229.

Ginevra e i procedimenti critici di Jean-Pierre Richard²¹). Tuttavia, ci sembra chiaro che Derrida abbia praticato una scrittura che porta i segni di modelli esterni – Mallarmé, Genet, Valéry – non per darsi delle patenti archetipali (il che, dopotutto, corrisponderebbe a stabilire una gerarchia di valore letterario), ma per permettere un dialogo circolare tra autori che, come il filosofo, si servono della pagina come uno spazio libero e quasi anarchico. È in questo senso che bisogna leggere l'intenzione strutturale di *Glas*: come un omaggio alla volontà di creare un super-Testo che oltrepassi i limiti del solo *Glas*, creando un *réseau* di scritture comunicanti attraverso un sistema aperto di rinvii formali. Più vaga e implicita della citazione testuale, e per questo meno codificata, la citazione strutturale permette a Derrida di sottrarsi alle regole dell'intertestualità tematica, e di creare un meccanismo di relazione fondato sull'allusione e la suggestione.

2. La citazione nel testo

La seconda modalità di studio dell'approccio derridiano alla citazione è quella del richiamo testuale evidente, vale a dire quello intertestuale. L'intertestualità è il concetto che, a partire dalle riflessioni sorte intorno ai lavori di Tel Quel²² fino alle descrizioni di Michel Riffaterre e di Gérard Genette,²³ ipotizza la presenza spettrale e operativa di una traccia di sottotesti all'interno delle opere letterarie.

Ci interesseremo qui alle modalità descrittive di Riffaterre, particolarmente significative per il 'caso Derrida'. Il critico franco-americano definisce l'intertestualità come "la perception, par le lecteur, de

²¹ Id., *La doppia seduta*, in *La disseminazione*, cit., pp. 199-372.

²² Si veda, a titolo di esempio, l'analisi di Julia Kristeva in Groupe Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, pp. 298-331.

²³ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie".²⁴ A volte, la percezione della presenza dell'intertexto è aleatoria, dovuta alla memoria o alle singole competenze letterarie, e questo comporta, secondo Riffaterre, al piacere amplificato della scoperta inattesa; in altri casi, alcune opere – ed è il caso di *Glas* – fanno del processo intertestuale la sola regola della decrittazione e il solo imperativo di lettura.²⁵ Il tessuto delle evocazioni "gouverne le déchiffrement du message",²⁶ essendo un elemento-chiave dell'interpretazione. Così, il lettore non può ignorare il sistema di rinvii che compone, struttura e orienta la significazione dell'opera, trovandosi, in qualche modo, invischiato nella tela testuale. E in effetti, *Glas* non può che fondarsi sulla reciprocità e sull'interazione profonda tra le colonne Hegel-Genet, e sulla presenza delle citazioni di Mallarmé, di Poe (e della Bibbia, di Sartre, di Bataille...), poiché, come si è detto, il lavoro letterario di Derrida si fonda sulla libera circolazione tra il Testo e i suoi margini, tra gli spazi argomentativi e le oscure, onnipresenti inserzioni che, tuttavia, partecipano al progetto semantico. Caterina Resta ha sottolineato quanto, in Derrida, la Letteratura sia in effetti il luogo privilegiato dell'esposizione – evidente e silenziosa – della circolarità delle voci: la Letteratura "dice, senza tuttavia rivelare",²⁷ affrancandosi così dal giogo della spiegazione, e permettendo tuttavia l'espressione del senso.

Tra le infinite possibilità intertestuali contenute in *Glas*, quelle poetiche sono tra le più significative, poiché esse rappresentano quella compenetrazione, così cara a Derrida, tra scrittura filosofica e lavoro

²⁴ M. Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, in "La Pensée", 215, 1980, p. 4.

²⁵ "L'elemento del contagio, la circolazione infinita dell'equivalenza generale riconduce ogni frase, ogni parola, ogni moncone di scrittura [...] all'altro": J. Derrida, *Glas*, cit., p. 7.

²⁶ M. Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, cit., p. 5.

²⁷ C. Resta, *La passione dell'impossibile. Saggi su Jacques Derrida*, Genova, Il Melangolo, 2016, p. 35.

poetico.²⁸ Il filosofo ha scritto, d'altronde, che la *praxis* poetica, rispetto alle altre attività letterarie, riveste un ruolo più importante: “la poésie, sommet du bel art comme espèce de l’art, pousse à son extrême, en haut de la hiérarchie, la liberté de jeu qui s’annonce dans l’imagination productive”.²⁹ È tuttavia importante sottolineare che un ruolo di prim’ordine è giocato, nella struttura ermeneutica del testo, dagli studi critici di Sartre e dal rapporto umano e intellettuale che Derrida ha intrattenuto con l’autore de *L’Être et le Néant*.

Nel dedalo di frammenti testuali presenti in *Glas*, un autore – già rilevante per ciò che riguarda l’importanza del modello formale della sua opera – si demarca: Mallarmé, le cui citazioni sono numerose, e caratterizzate da diversi *enjeux*. In primo luogo, l’idea che percorre e attraversa il testo di *Glas*, idea titanica, onnipresente, è quella del *resto*. Alle soglie di *Glas*, Derrida si domanda: “che resta del sapere assoluto? della storia, della filosofia [...], della linguistica, della poetica?”.³⁰ Cosa resta da spiegare, dunque, di Jean Genet? In altre parole, Derrida si domanda che cosa resiste, una volta esclusi tutti gli elementi esteriori al testo e alla possibilità di interpretarlo solamente attraverso la sua struttura. C’è qualcosa che rimane, ed è questo scarto irriducibile che giustifica la logica della contrapposizione Hegel/sapere assoluto-Genet. “Il resto è indicibile”.³¹ ciò che resiste alla definizione non può essere detto,

²⁸ Ricordiamo l’importante riflessione derridiana contenuta in J. Derrida, *Che cos’è la poesia*, in Id., *Points de suspension. Entretiens, choisis et présentés par E. Weber*, Paris, Galilée, 1992.

²⁹ J. Derrida, *Economimesis*, in S. Agancinski et al., *Mimesis des articulations*, Paris, Flammarion, 1975, p. 62.

³⁰ Questa citazione si trova in una pagina non numerata inserita all’interno del volume, su indicazioni dell’autore.

³¹ J. Derrida, *Glas*, cit., p. 8.

esplicitato col metodo della tradizione.³² Il resto è e non è, si dà e si ritrae. E questa idea, per Derrida, è erede di una teoria mallarmeana: in *Feu la cendre*, testo derridiano che esplora il resto nella sua forma di cenere, Mallarmé appare più volte come un archetipo incosciente, o come l'eroe della non presenza. Nel prologo, Derrida scrive che, quindici anni prima della pubblicazione del testo, una frase gli tornava ossessivamente in mente: *il y a là cendre*. Affascinato dal suono misterioso delle parole, Derrida aveva meditato in maniera ossessiva, testarda, questa frase, che non sembrava designare nulla, ma che sarebbe diventata, più tardi, il soggetto di *Ciò che resta del fuoco (Feu la cendre)*: “leggevo, rileggevo; era così semplice ma capivo benissimo che non c'ero per nulla: senza attendere me, la frase si ritirava verso il suo segreto”.³³ È impossibile non leggere in questo oscillare dello spirito l'illusione suggestiva del *Démon de l'analogie* di Mallarmé,³⁴ e l'ipnosi magnetica provocata, nel poeta e nel filosofo, da sillabe all'apparenza senza importanza, ma che attraverso la rivelazione di un senso segreto permettono un'epifania di linguaggio. Come la *Pénultième* suggeriva a Mallarmé il vuoto musicale – il *nul*, contenuto anche nella parola stessa –, e come il ventre scavato di un liuto fa riferimento al silenzio poetico, ciò che la frase che ossessiona Derrida tenta di comunicare è una verità che oltrepassa il senso grammaticale delle parole: non la cenere, ma c'è là, Cenere. Là, dove? Dove prima esisteva un

³² Cristina De Peretti e Paco Vidarte hanno sintetizzato così la resistenza del resto derridiano: questo sarebbe “irréductible à l'ontologie” (C. De Peretti-P. Vidarte, *La cendre et autres restes*, in *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, sous la direction de M. Lisse, Paris, Galilée, 1996, p. 306).

³³ J. Derrida, *Feu la cendre*, trad. it. *Ciò che resta del fuoco*, a cura di S. Agosti, Milano, SE, 2000, p. 21.

³⁴ *Le Démon de l'analogie* è un testo che tratta di un'esperienza singolare del poeta che, affascinato dal suono di una frase apparentemente priva di senso (“La Pénultième est morte”), erra per Parigi fino ad arrivare davanti alla vetrina di un liutaio. Si veda S. Mallarmé, *Le Démon de l'analogie*, in Id., *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Paris, Gallimard, t. II, pp. 86-89.

fuoco.³⁵ La cenere è memoria di un fuoco estinto: “Puro, è la parola. Richiama un fuoco, ed ecco che, vi è la cenere, prende posto facendo posto, per lasciar intendere: nulla avrà avuto luogo se non il luogo. Vi è la cenere: vi è il luogo”.³⁶ In questo passaggio, Mallarmé è evocato esplicitamente attraverso il rinvio al *Coup de dés*, la cui proposizione finale è “Rien n’aura eu lieu que le lieu”.³⁷ La presenza della cenere permette così il sorgere della *non presenza* del fuoco che l’ha generata, così come la sparizione del protagonista del *Coup de dés* permette la possibilità *in absentia* del colpo ideale iscritto nelle stelle.

La presenza del resto, dunque, è uno spettro mallarmeano, e *Glas*, si diceva, è un’opera su ciò che rimane una volta scartata la possibilità dell’approccio sistemico hegeliano. Qual è la natura del resto in *Glas*? Come si concretizza la sopravvivenza della cenere? “E se tutto il lavoro di galeotto si fosse esaurito nell’emettere [...] *GL*”.³⁸ Secondo Derrida, queste due lettere (GL) sono l’elemento irriducibile, non sistematizzabile, di Genet. In altre parole, Derrida vuole mostrare che l’opera di Jean Genet non è il risultato di una situazione esterna alla letteratura (scelta esistenziale, storica, psicologica...), ma che essa è la conseguenza testuale della sillaba GL. L’obiettivo del filosofo, in *Glas*, sarà quello di esplicitare tutte le possibilità semantiche di GL, attraverso delle giustapposizioni simboliche, fonologiche, analogiche. GL deriva dal nome della madre

³⁵ In francese, *Feu la cendre* è traducibile con “Fuoco la cenere”, ma anche con “La fu cenere”.

³⁶ J. Derrida, *Ciò che resta del fuoco*, cit., p. 21.

³⁷ S. Mallarmé, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 385. Questa proposizione è, nell’interpretazione di Derrida, la messa in scena poetica di quella che si chiamerà “la chiusura della rappresentazione” (dal titolo del saggio su Antonin Artaud: J. Derrida, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in Id., *L’écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967).

³⁸ J. Derrida, *Glas*, cit., p. 137, corsivo nostro.

dell'autore (Gabrielle) e dal soprannome di Genet (Jean Gallien³⁹). Così, l'esperienza umana e l'esperienza letteraria non vengono più gerarchizzate in un sistema consecutivo (la prima all'origine della seconda), ma, piuttosto, congiunte a livello testuale. Diremo così che Derrida suona *le glas* (la campana a morto) dell'autore in quanto presenza fisica, in quanto concetto monolitico, da comprendere e spiegare attraverso dei dati esterni. E, in Derrida, "glas" è, ancora una volta, una citazione mallarmeana.

L'influenza di Mallarmé è qui fieramente esposta: Derrida cita integralmente il poema *Aumône*, componimento mallarmeano che riprende, a partire dalla prima strofa, l'asse maggiore dell'opera del filosofo: "Prends ce sac, Mendiant! tu ne cajolas / Sénile nourrisson d'une tétine avare/ Afin de pièce à pièce en égoutter ton *glas*".⁴⁰ È possibile individuare la differenza grafica della citazione: il poema di Mallarmé è riprodotto attraverso una dimensione tipografica due volte più piccola rispetto all'argomentazione principale, che tratta di Genet, e più fine, anche, della dimensione utilizzata per le inserzioni, le parentesi e i commenti di Derrida intorno alla sua stessa analisi. Se consideriamo le parentesi come delle sotto-riflessioni che si aggiungono all'argomentazione principale – segnalate dalla diversa dimensione –, la dimensione ridotta della lunga citazione mallarmeana ci mostra la natura 'sepolta', nascosta, del richiamo poetico, che potrebbe rinviare a un rimosso letterario, oppure a un archetipo che sorge dalle profondità dell'inconscio argomentativo derridiano. La presentazione tipografica della citazione è dunque un tema che, lungi dall'essere marginale, permetterebbe, a livello dell'osservazione, del colpo d'occhio, una significazione ulteriore.

³⁹ Ivi, p. 12.

⁴⁰ S. Mallarmé, *Aumône*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 16. J. Derrida, *Glas*, cit., p. 171, corsivo nostro.

Occorre soffermarsi su questa pluralità grafica che, a sua volta, deve essere letta come un omaggio, come una citazione. Nella già menzionata prefazione del *Coup de dés*, Mallarmé scrive che le differenti dimensioni tipografiche del poema, così come la presenza degli spazi bianchi, permette di “accélérer tantôt et [...] ralentir le mouvement, le scandant, l’intimant même selon une vision simultanée de la Page: celle-ci prise pour unité comme l’est autre part le Vers ou ligne parfaite”.⁴¹ Così, come nel *Coup de dés* la presenza delle diverse dimensioni grafiche permette la visione immediata della copresenza delle significazioni del poema, in *Glas* la citazione di *Aumône* rinvia alla coesistenza dei messaggi. La proposta derridiana è una fruizione globale del testo che rimarchi la necessità di una visione complessiva, e di un’interpretazione che si faccia su una pluralità di piani ermeneutici. La citazione – tipograficamente ridotta – diventa così il dispositivo che espone un elemento significante, ma parzialmente rimosso. Potremmo avanzare un’ipotesi: poiché l’esposizione dei processi di rimozione è l’elemento che caratterizza la decostruzione, il filosofo si serve di un dato rimosso per mettere in luce la rimozione senza dissimularla. In questo modo, il lettore si accorge della rimozione attraverso l’immediatezza precosciente della visione tipografica, senza razionalizzarla.

Inoltre, la presenza, alla fine della prima strofa del poema mallarmeano, della parola “glas” sembra promuovere la possibilità di leggere in *Aumône* una citazione anacronistica al testo derridiano: sarebbe Mallarmé, dunque, che cita Derrida. Al netto dell’interesse ucronico della citazione, è interessante sottolineare l’ampiezza filosofica e interpretativa del problema della circolazione letteraria in Derrida: parafrasando Roland

⁴¹ Id., *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, cit., p. 392.

Barthes, il linguaggio non è mai innocente,⁴² e Derrida rende 'colpevole' qualsiasi richiamo intertestuale.

Dopo aver citato *Aumône*, Derrida percorre rapidamente la storia della composizione del poema, enumerandone versioni e varianti. Ma voler decifrare il testo "lettera per lettera, sillaba per sillaba, parola per parola, verso per verso, in tutti i sensi, nella sua forma generale, nel suo rapporto al *corpus* mallarmeano, alla lingua francese",⁴³ che cosa permetterebbe, in ultima analisi? Qual è l'interesse, per un filosofo che rifiuta l'approccio genetico e filologico della letteratura, di esporre la storia della composizione del poema di Mallarmé? Potremmo rispondere che Derrida procede nello studio delle differenti versioni di *Aumône* per sottolineare come "ogni versione lavori anche su un'altra versione".⁴⁴ Le varianti, le bozze, le tappe di composizione dialogano tra loro, confermando la teoria derridiana secondo la quale non si può uscire dallo spazio interpretativo del testo. Così, le ricorrenze di "glas" e del suo suono si muovono tra le varianti, caricandosi di sfumature semantiche, arricchendo la lettura del poema di Mallarmé e di *Glas*.

Seguendo la stessa logica, le traduzioni fanno parte della catena significativa, poiché esse aggiungono alla versione originale un nuovo sistema di lingue e di referenze. È per questa ragione che Derrida cita *Cloches*,⁴⁵ la traduzione mallarmeana di *The Bells* di Edgar Allan Poe; secondo il filosofo, questa traduzione non può che lavorare nell'economia generale delle campane a morto (*glas*) che diventano campane (*cloches*), attraverso una risonanza e una eco di suoni cristallini che passa da testo

⁴² R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 17.

⁴³ J. Derrida, *Glas*, cit., p. 170.

⁴⁴ Ivi, p. 173.

⁴⁵ Ivi, p. 175.

all'altro, dimenticando l'autore, mettendo in luce solamente l'operazione autonoma delle parole.

“La somiglianza [delle parole] si ricostituisce, si sovrappone o sovrimprime attraverso e grazie a strutture differenziali e redazionali”⁴⁶ che fanno parte del gioco del testo, in una intertestualità senza fine che, non essendo conseguenza di una esteriorità biografica, può avere senso per qualsiasi lettore. Così, con l'esempio dell'operatività delle parole in *Aumône*, nelle sue versioni precedenti e della traduzione mallarmeana del poema di Poe, Derrida elimina l'autore dalla scena del testo, non lasciando che il GL, particella che risuona nelle campane e nelle agglomerazioni sonore che si ritrovano in *The Bells*: kl (*tinkle*), cl (*clash, clang*)...

Ma Derrida non si ferma alla traduzione di Mallarmé: per rendere la sua proposta ermeneutica più solida, il filosofo cita altri traduttori di Poe, poiché “il tintinnare argentino delle campane nell'aria ghiacciata della notte, nel poema di Edgar Allan Poe, viene espresso nella traduzione ungherese, tedesca e italiana del poema”.⁴⁷ È in questo luogo del testo che Derrida cita qualche linea delle diverse traduzioni di *The Bells* (quella di Mihály Babits, di Theodor Etzel e di Francesco Olivero), mostrando la persistenza, anche nelle versioni straniere, dei suoni “argentini” che sembrano essere consustanziali al testo e alle campane: ng, nk, nt, nd.

Alla linea successiva, Derrida cita brevemente *Les Mots anglais*, opera pedagogica di Mallarmé destinata all'apprendimento della lingua inglese. In quest'opera, il poeta, con uno sforzo di schematizzazione, traccia il profilo sensibile delle lettere che compongono i lessemi, concentrandosi sugli effetti sonori prodotti dalle sillabe. Mallarmé tenta quindi di trovare una corrispondenza profonda tra il significato e il

⁴⁶ Ivi, p. 174.

⁴⁷ Ivi, p. 179.

significante: per esempio, *house* e *husband* troverebbero l'origine della loro similarità letterale nell'idea dell'uomo a capo della casa. Derrida si serve di quest'opera per poterla utilizzare come esempio della natura "cratilea"⁴⁸ della lingua, citando ciò che Mallarmé scrive a proposito delle lettere G e L:

"G (non essendo la lettera con cui comincia il maggior numero di parole) ha la sua importanza, dal momento che significa prima di tutto un'aspirazione semplice, verso un punto in cui si dirige lo spirito: che tale gutturale, sempre dura in quanto prima lettera, sia seguita da una vocale o da una consonante. Aggiungete che il desiderio, come soddisfatto da L, esprime con tale liquida gioia, luce, ecc., e che dall'idea di scivolamento si passa anche a quella di un accrescimento, attraverso la spinta vegetale, o in ogni altro modo."⁴⁹

Derrida si fonda quindi sulla teoria mallarmeana di *Les Mots anglais* per tracciare la rete di significazioni che dipenderebbero dalle stesse lettere, dai suoni delle sillabe e dalla giustapposizione dei segni. La lettera gutturale G è una lettera dura, mentre la liquida L rimanda a una gioia luminosa, quasi vegetale. Il risultato è, nell'argomentazione proposta da *Glas*, che la profonda differenza delle lettere G e L (vale a dire l'«essenza» testuale di Genet) permette l'oscillazione semantica di GL, evidenziata dall'enumerazione analogica dei significati:⁵⁰ *gluant, glacé, glotte; lait, vomis, sperme; pierre, tombe, grotte. Galalithe* (pietra di latte); *Aigle*⁵¹ (aquila)-*Hegel; Glyphe*.⁵²

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, pp. 179-180; S. Mallarmé, *Les Mots anglais*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. II, p. 986.

⁵⁰ Difficilmente traducibile in italiano, poiché fondata sulla suggestione sonora delle parole e delle lettere.

⁵¹ J. Derrida, *Glas*, cit., p. 46, colonna A: "Comincia qui il discorso leggendario dell'aquila e delle due colonne".

⁵² J. Derrida, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002, p. 59: "Glyphe veut dire coup".

La forza della significazione multipla di GL distrugge la pretesa dell'esistenza individuale di un tema identificabile definito dal testo:

“GL strappa il corpo, il sesso, la voce e la scrittura alla logica della coscienza e della rappresentazione che dirigeva i dibattiti [...] GL sottolinea anche in sé [...] il taglio angolare dell'opposizione, la schisi differenziale e lo scorrere continuo della coppia, la distinzione e l'unità copulante.”⁵³

Al di là delle possibilità di interpretazione di GL, ciò che importa sottolineare è il modo in cui la citazione opera all'interno del testo. Abbiamo indicato l'origine mallarmeana della riflessione su GL, e vorremmo proporre una seconda riflessione circa questa sillaba, così efficace nel *réseau* derridiano. Una delle significazioni possibili di GL rinvia allo spazio sonoro della gola (*glotte*), metafora, in Derrida, del vuoto che inghiotte la nozione tradizionale dell'autore. Anche in questo caso, l'esperienza di Mallarmé è all'origine dell'approccio derridiano. In *Mallarmé, par Jacques Derrida*, il filosofo, tracciando il ritratto del poeta, ne commenta così la morte:

“Sans doute aurait-il fallu parler aussi de Stéphane Mallarmé. De son œuvre, de sa pensée, de son inconscient et de ses thèmes [...]. De sa vie, d'abord, de ses deuils et de ses dépressions, de son enseignement, de ses déplacements, d'Anatole et de Méry, de ses amis, des salons littéraires, etc. *Jusqu'au spasme, final, de la glotte.*”⁵⁴

Mallarmé muore di uno spasmo della laringe, e questo movimento involontario diviene, per Derrida, il meccanismo che inghiotte definitivamente la vita e l'opera del poeta, riducendole al silenzio e al puro *Néant* che ne avevano caratterizzato il lavoro estetico. Malattia mortale, lo spasmo della laringe, della *glotte*, determina l'essenza testuale di Mallarmé,

⁵³ J. Derrida, *Glas*, cit., p. 262.

⁵⁴ J. Derrida, *Mallarmé, par Jacques Derrida*, in Id., *Tableau de la littérature française*, Paris, Gallimard, 1974, p. 379, corsivo nostro.

poiché essa renderebbe coerente il poeta con la sua meditazione sulla crisi dell'attività poetica. Allo stesso modo, la *glotte* di Genet sarebbe un prolungamento dell'essenza testuale dell'autore, poiché essa è diretta conseguenza del nome e dell'attività letteraria del romanziere.⁵⁵ Il movimento della gola – in Mallarmé e Genet – radicalizza quindi l'esperienza poetica attraverso la morte: la fine di Mallarmé corrisponde al suono GL, fondamentale per comprendere la complessità della vita di Genet.

Vorremmo concludere queste riflessioni sulle citazioni poetiche in *Glas* con un fragile rinvio intertestuale che infittisce il mistero del testo derridiano. Alla pagina 132, Derrida scrive, riferendosi alla flessibilità emotiva di un personaggio di Genet: “si attorciglia in se stesso, *E tu lenta ginestra*”.⁵⁶ È una citazione esplicita della *Ginestra* di Leopardi. Siccome il rapporto tra Derrida e il poeta di Recanati non è stato, ad oggi, studiato e commentato, tentiamo qui di avanzare un'ipotesi di lettura. La presenza del poema di Leopardi non si spiega che attraverso l'interesse del soggetto ‘apparente’ della composizione, cioè la ginestra (*genêt*, omofono di Genet). Ma, a livello tematico, nulla, in *Glas*, rimanda al significato della poesia di Leopardi, alla metafora della volontà dell'accettazione del destino violento e ineluttabile. Si tratta, per Derrida, di appropriarsi del nome italiano del *genêt*, che diventa parte della rete semantica di Jean Genet.⁵⁷

⁵⁵ È sufficiente leggere i romanzi di Genet o gli esempi proposti da Derrida per rendersi conto dell'abbondanza di rinvii all'attività sessuale e alla presenza di orifizi di vario genere.

⁵⁶ J. Derrida, *Glas*, cit., p. 132. G. Leopardi, *La Ginestra o il fiore del deserto*, in Id., *Canti*, a cura di N. Gallo e C. Garboli, Torino, Einaudi, 2016, p. 285.

⁵⁷ Sottolineiamo che il “fiore” è in *Glas* una presenza preponderante. Rimandiamo all'articolo di J. Simont, *Bel effet d'où jaillissent les roses... (à propos du Saint Genet de Sartre et de Glas de Derrida)*, in “Les Temps Modernes”, 44, 510, 1989, pp. 113-137.

Per un lettore francofono non specialista di Leopardi, “*E tu lenta ginestra*” non significa nulla; tuttavia, la citazione opera all’interno della scrittura, permettendo il piacere inedito e privato nel momento in cui si scopre il mosaico semantico cesellato da Derrida, lo stesso piacere che sorge alla lettura della pagina 249: “Mettiamo qui la questione del feticcio” scrive Derrida, “Problema di/dello stile. *Del pasticciaccio, direbbe Gadda*”,⁵⁸ prima di continuare l’analisi dei romanzi di Genet senza tornare su Gadda. Che cosa possiamo pensare di questa bizzarra citazione dello stile dell’autore de *La cognizione del dolore*? Siamo di fronte a un richiamo allo stile di Gadda, alla sperimentazione linguistica del romanziere, o di fronte a una citazione riformulata del titolo del *Pasticciaccio*?⁵⁹ *Pastiche*, pasticciaccio: lo stile di Derrida non è un pastiche, ma una confusione che può, come diceva Sarah Kofman, spaventare e nauseare il lettore. Tuttavia, è un pasticciaccio sapiente, poiché il filosofo si serve di due autori che hanno fatto della riflessione intorno al soggetto e alla sua complessità il cuore della loro produzione letteraria. Ed è innegabile che la rete semantica e intertestuale proposta da Derrida crei una “conseguenza emotiva” che si avvicina al piacere, al brivido intellettuale, nel momento in cui si scopre una nuova citazione, un richiamo che non era stato scorto e che attendeva di essere rivelato.

Così, queste prime note sull’intertestualità poetica in *Glas* possono comporre un perimetro eterogeneo: da una parte, si ritrovano citazioni *produttive* a livello semantico (i rimandi a Mallarmé e a Poe), citazioni che arricchiscono la riflessione di Derrida partecipando all’argomentazione

⁵⁸ J. Derrida, *Glas*, cit., p. 249, corsivo nostro. Il traduttore italiano rende *pastiche* con *pasticciaccio*, inserendosi direttamente nel solco gaddiano.

⁵⁹ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957. Sul rapporto Gadda-Derrida, segnaliamo le note di G. Stellardi, *Gadda: miseria e grandezza della letteratura*, Firenze, Cesati, 2006, il quale scrive a p. 95: “Gadda come Derrida si rifiuta al sistema, alla totalizzazione logocentrica”.

teorica; dall'altra, citazioni che potremmo definire *decorative*, ornamentali, come quella di Leopardi e quella di Gadda, vengono inserite nel testo per permettere al lettore di comprendere emotivamente l'importanza della circolazione intertestuale.

Questo si aggiunge alla riflessione intorno alla citazione formale, che non esplicita la sua origine, ma che si presenta come una modalità di dialogo tra le opere che hanno fatto della pagina doppia un dispositivo autonomo di significazione. In conclusione, potremmo quindi affermare che, nel Derrida di *Glas*, la citazione lavora come uno strumento fondamentale nell'esposizione della logica argomentativa fondata sul dialogo testuale, che si tratti di una citazione rivendicata o nascosta. Sta dopotutto al lettore, come pensava Riffaterre, scoprire la presenza dei richiami per mettere in movimento il piacere critico dell'intertestualità.

Copyright © 2023

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*