



L'Arazzo  
Sezione Saggi

# *Thought is free*

Scritti in onore di Daniela Guardamagna

*a cura di Tommaso Continisio, Elisabetta Marino e Rossana Sebellin*





# L'Arazzo

collana diretta da Loretta Frattale

Sezione Saggi



*Thought is free*

Scritti in onore  
di Daniela Guardamagna

A cura di Tommaso Continisio,  
Elisabetta Marino e Rossana Sebellin

Ledizioni

Opera pubblicata con il contributo del Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società dell'Università di Roma Tor Vergata.

Unless otherwise stated, this work is released under a Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.it>.



Thought is free. *Scritti in onore di Daniela Guardamagna*, a cura di Tommaso Continisio, Elisabetta Marino e Rossana Sebellin  
Prima edizione: febbraio 2024

Print ISBN 9791256001002  
eBook ISBN 9791256001019  
PDF ISBN 9791256001026

Ledizioni Ledipublishing  
Via Boselli 10, 20136 Milano (Italy)  
Informazioni sul catalogo e sulle ristampe:  
[www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com) - [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

## Indice

Prefazione	9
Tradurre all'ombra della censura. Ursula K. Le Guin nella Polonia Popolare <i>Alessandro Amenta</i>	11
Mallarmé e Shakespeare <i>Luca Bevilacqua</i>	23
Johann Wolfgang Goethe. Shakespeare e oltre <i>Traduzione di Gabriella Catalano</i>	35
Stupri a confronto nella prima età moderna inglese: Linguistica dei <i>corpora</i> e “le tre Lucrezie” di Shakespeare (1594), Middleton (1600) e Heywood (1608) <i>Fabio Ciambella</i>	51
“The stern Polonian”: appunti sulla Polonia al tempo di Shakespeare, con brevi digressioni <i>Marina Ciccarini</i>	69
La distorsione del messaggio nel <i>Timon of Athens</i> <i>Tommaso Continisio</i>	81
“We are such stuff / As dreams are made on and our little life / Is rounded with a sleep”: il sogno-sonno di Alonso Quijano <i>Loretta Frattale</i>	91
Tradurre (e ritradurre) poesia. Una breve nota <i>Matteo Lefèvre</i>	105

Turgenev, Shakespeare e i malintesi della cortesia <i>Nicoletta Marcialis</i>	115
L'iconicità musicale di Rosalind in <i>As You Like It</i> di Kenneth Branagh <i>Giulia Magazzù</i>	127
William Shakespeare e la frenologia: tra appropriazione, bardolatria e feticismo <i>Elisabetta Marino</i>	139
<i>Tempesta</i> in Québec: Alice Ronfard regista e traduttrice <i>Simona Munari</i>	151
Ritratto di Mark Antony: il riscatto sulla scena italiana di un eroe tragico shakespeariano <i>Valentina Rossi</i>	163
Re e residui: il teatro di Shakespeare e Beckett a confronto <i>Rossana Sebellin</i>	171
«Né il cielo sbirci dalla coltre dell'oscurità»: ovvero, cesellando i dialoghi per il doppiaggio del <i>Macbeth</i> <i>Angela Sileo</i>	185

# Mallarmé e Shakespeare

Luca Bevilacqua  
Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Nell'indicare gli autori che più hanno influenzato Mallarmé – almeno fino alla svolta stilistica determinata dalla crisi degli anni 1866-69 – di norma vengono citati i nomi di Poe e Baudelaire. E tuttavia accanto a questi due andrebbe sottolineata la presenza di Shakespeare, che ha esercitato, come mi appresto a mostrare, un'influenza più sotterranea ma forse più duratura. Se infatti, diversamente da quanti hanno affrontato sino a oggi la questione<sup>1</sup>, proviamo a rovesciare la prospettiva cronologica e partiamo, anziché dagli inizi, dagli ultimi anni di vita di Mallarmé, incontriamo un testo di notevole importanza: *La Fausse-Entrée des sorcières dans "Macbeth"*. Si tratta di un articolo redatto nel 1897 e destinato alla rivista americana *The Chap Book*, ma pubblicato postumo solo nel 1942. Come di consueto, la densità labirintica della prosa mallarmeana richiederebbe un'analisi dettagliata, pertanto mi limiterò a segnalare alcuni concetti essenziali.

Anzitutto, la parte introduttiva dell'articolo, dove Mallarmé racconta di essersi imbattuto in un vecchio volume delle opere di Shakespeare durante un trasloco di libri nella sua casa di campagna, a Valvins. Il libro sembra aprirsi quasi ca-

---

<sup>1</sup> Klein, Raoul (1995): "De la réconciliation non-prématurée: Mallarmé, lecteur de William Shakespeare", *Elseneur*, 10, pp. 133-56. Shigemitsu, Mariko (1995), "Mallarmé et Hamlet", *Bulletin of Hijiyama University*, 2, pp. 49-56. Risset, Jacqueline (2002), "Mallarmé, Amleto e il vento", in M. Del Sapio Garbero (a cura di), *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, Venezia: Marsilio, pp. 33-42. Marchal, Bertrand (2017), "Mallarmé et Shakespeare. Fantômes et fantômes", in O. Bombard (a cura di), *Shakespeare et quelques autres*, Paris: Herman, pp. 203-20.

sualmente («le tome battit des feuillets, s'ouvrit»), ma in realtà in un punto preciso: «selon quelque remarque ancienne, invitant à y revenir» (Mallarmé, 2003: 476). Un segnalibro, forse un foglietto, un'annotazione. Mallarmé torna dunque su quel punto, ovvero l'incipit del *Macbeth*, e cerca di ricordare, da un lato, cosa lo avesse colpito tanto quand'era appena un ragazzo. Dall'altro, si interroga sul perché non abbia poi scritto ciò che avrebbe dovuto scrivere:

Oubli – voici des années quand l'influence shakespearienne, souverainement, dominait tout projet de jeunesse relatif au théâtre, certaine vision, d'un détail, s'imposa et pourquoi résistai-je, par quelle hésitation, à l'écrire? elle me semble, maintenant, empreinte de sublimité (Mallarmé, 2003: 476).

Nelle righe seguenti Mallarmé prosegue interrogandosi su ciò che avrebbe dovuto scrivere allora, e che prova a scrivere adesso come per compensare, a distanza di tanti anni, un atto mancato («l'opportunité vient, de réparer un manquement»). Mostra d'altro canto di non sapere lui stesso se lo attragga di più «l'illumination lointaine» o la possibilità di scoprire il motivo per cui ora se ne sente così ossessionato («ma réminiscence poussée à l'obsession»).

Il tema è tra i più affascinanti. Riassumendolo: il poeta cerca di guardare e comprendere il proprio passato non sulla base di ciò che ha scritto (la sua opera), ma alla luce incerta di ciò che non ha neppure intrapreso. Come se, per dirla con Yves Bonnefoy, la strada che non si è imboccata, e che avrebbe condotto a un territorio – un «arrière-pays» – destinato a rimanere invece sconosciuto, si rivelasse tardivamente come la via più interessante: ricca di mistero e, come si è visto, «empreinte de sublimité».

Che tutto questo abbia a che fare con Shakespeare, e con i progetti teatrali «de jeunesse» (*Hérodiade* e il *Faune*, ricordiamo, furono concepiti al principio espressamente per la sce-

na<sup>2</sup>), non mi sembra un aspetto trascurabile. Così come non è trascurabile il fatto che questo ritorno del poeta agli interessi e alle ambizioni d'un tempo oramai lontano sia lo specchio di un movimento analogo, e forse ancor più decisivo, che coincide, sulla metà degli anni '90, col tentativo di completare finalmente *Hérodiade* elaborando le parti nuove in stretta continuità con il frammento (la *Scène*) pubblicato quasi trent'anni addietro<sup>3</sup>. Ma il punto decisivo è che Mallarmé parla qui in termini di ossessione anche per quel preciso particolare del *Macbeth* (l'«aperçu [...] me hanta») che si risolve in una «observation» che adesso ha finalmente modo di svilupparsi.

Cercherò di sintetizzarla. Mallarmé trova in un saggio di Thomas De Quincey (*Essai sur le heurte à la porte, dans Macbeth*) un equivalente di quella sua impressione sfuggente eppure durevole: «impression, à lui propre; originale, intime» (Mallarmé, 2003: 476). De Quincey si sofferma infatti sull'inquietudine e sullo spavento causatigli, fin dai tempi dell'infanzia, dalla scena (nel secondo atto) in cui bussano alla porta dopo l'assassinio di Duncan. Mallarmé cita un lungo brano di De Quincey, e dopo aver convenuto che niente eguaglia, per intensità, i «coups à la porte répercutés dans la terreur» (Mallarmé, 2003: 478), arriva finalmente al suo argomento. Se infatti l'uccisione è di per sé qualcosa di terribile quanto comune a teatro, al punto che il pubblico ne può avvertire una «quelque banalité», è pur vero che l'atmosfera in cui essa si realizza nella *pièce* di Shakespeare rivela la «grandeur abominable» di quell'atto: «le seul acte en soi surnaturel commis à la disposition de l'homme ou tuer». Ma di cosa si nutre quella

<sup>2</sup> Nel giugno 1865 scrive, a proposito della prima stesura del *Faune*: «les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fait absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre» (Mallarmé, 1998: 678).

<sup>3</sup> Su questo problema (il tentativo di saldare in una contiguità stilistica i frammenti tardi delle *Noces d'Hérodiade* con la *Scène* del 1871), cfr. Bevilacqua, Luca (2022), *Mots manquants. L'inachevé dans l'œuvre de Mallarmé*, Roma-Parigi: Tab-L'Harmattan, pp. 214-27.

atmosfera? È presto detto: di presagi e angosce notturne. Il destino sanguinario del protagonista pare infatti sancito dal clima magico, di profezia, che si instaura fin dal principio con l'entrata in scena delle tre streghe.

Ecco il punto che, in gioventù, aveva attirato l'attenzione del poeta. Dopo il titolo, una breve didascalia annuncia «un lieu vide, tonnerre et éclairs». E poi una bizzarra indicazione: «Entrent trois sorcières». Forse si tratta di un'aggiunta apocrifia, osserva Mallarmé, giacché a ben vedere: «les sœurs vieilles n'entrent pas, sont là, en tant que le destin, qui préexiste» (Mallarmé, 2003: 478). Com'è noto, dopo un misterioso e sinistro scambio di battute in cui si prefigura la battaglia, le streghe si danno appuntamento al tramonto. E poi, ulteriore indicazione: «*Les sorcières s'évanouissent*» (corsivo nel testo). E anche in questo caso Mallarmé annota: « – il n'est pas inscrit *sortent*, comme elles sont *apparues* et non, d'après la teneur, *entrées*» (Mallarmé, 2003: 479).

La precisazione può sembrare pignola, ma è per il poeta sostanziale. La falsa entrata delle streghe, ovvero il fatto che in verità esse *non entrano* sulla scena, ma in qualche modo la precedono e la definiscono, mostrandosi agli spettatori per immediatamente, e magicamente, scomparire («*s'évanouissent*»), è lo stratagemma che permette a Shakespeare di insinuare nel pubblico la presenza del fantastico senza che peraltro esso irrompa dall'esterno troppo manifestamente. Gli spettatori sono cioè gettati in una sorta di dubbio (assai più suggestivo della certezza) che quelle figure siano reali, e che di conseguenza gli eventi successivi siano indirizzati dall'alto anziché dal libero arbitrio dei personaggi. Come se, osserva ancora Mallarmé, Shakespeare avesse deciso di mostrare per qualche momento, quasi fosse un incidente tecnico di scena («*telle fausse manœuvre de machiniste*»), qualcosa che normalmente sfugge allo sguardo umano: «[Shakespeare] feint, plutôt, de dissimuler insuffisamment et laisser voir, dans un coup de vent. Le public apprécie une découverte par soi faite indument».

Mallarmé, sappiamo, concepisce una stretta continuità fra

teatro e poesia. Molte considerazioni al riguardo sono svolte negli articoli raccolti nella sezione *Crayonné au théâtre* di *Divagations* (1897). Dove la questione centrale è una sorta di assioma che potrebbe così riassumersi: la poesia altro non è che un equivalente del teatro, spogliato però d'ogni elemento materiale (il palcoscenico, gli attori, i costumi). Concetto declinato grazie ad alcune formule suggestive, e divenute celebri: «un livre, dans notre main, [...] supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause mais les rappelant impérieusement au contraire» (Mallarmé, 2003: 201). O anche: «Un ensemble versifié convie à une idéale représentation: des motifs d'exaltation ou de songe s'y nouent entre eux et se détachent, par une ordonnance et leur individualité» (Mallarmé, 2003: 195).

Tra gli articoli di *Crayonné au théâtre* spicca, come è noto, la recensione di un *Hamlet* messo in scena nel 1886 al Théâtre Français di Parigi. Questo articolo, a differenza di quello sul *Macbeth*, ha suscitato un notevole interesse nella critica, che non ha tardato a riconoscere la somiglianza tra la figura di Amleto (per come appare a Mallarmé, beninteso) e quella del misterioso protagonista del racconto incompiuto *Igitur*, che è grosso modo del 1869. Il primo a stabilire tale parallelismo fu Paul Claudel, in un saggio divenuto celebre (Claudel, 1926). Successivamente molti si sono soffermati sulle analogie tra i due personaggi, specie in relazione al dubbio notturno in cui entrambi sono come intrappolati, e che per Claudel riassume simbolicamente «l'amère communion entre les ténèbres et cette infortune d'être un homme». A detta di uno dei maggiori specialisti di Mallarmé, Charles Chassé, benché il nome di Amleto non figuri espressamente in *Igitur*, è altresì evidente come «la silhouette du prince danois se détache continuellement dans la filigrane du récit» (Chassé, 1955: 163).

Giova ricordare, a tal proposito, che sebbene in una famosa lettera Mallarmé parli di *Igitur* nei termini di un «conte», il manoscritto incompiuto rivela alcune esitazioni quanto alla forma che l'opera avrebbe dovuto assumere. Un'annotazione in particolare – «Scène de Th. ancien Igitur» – mostra chiara-

mente che il poeta contemplò a un certo punto l'eventualità di farne una *pièce* drammatica (Mallarmé, 1998: 477). Un altro studioso, Jean-Luc Steinmetz, sottolineando la «hantise généalogique» di cui sono preda sia Igitur che Amleto, propone una derivazione etimologica da Shakespeare del nome di famiglia dell'eroe mallarmeano. Questi infatti è il discendente ultimo degli Elbehnon, e il nome dei suoi avi – nota Steinmetz – somiglia molto a «hebenon», parola rara in inglese, pronunciata dal fantasma del padre di Amleto allorché denuncia l'avvelenamento di cui è stato vittima e la sostanza letale impiegata: «with juice of cursed hebenon in a vial» (Steinmetz, 1985: 277).

Ma al di là dei possibili nessi intertestuali, il punto centrale è costituito, a mio avviso, dall'età del protagonista, a cui si lega il tema della follia. Igitur, sappiamo, è un adolescente. Un ragazzo che si confronta precocemente con l'Assoluto, al quale è pervenuto secondo un movimento ascensionale di cui, nondimeno, gli restano ignote le cause e le modalità: «Il peut avancer, parce qu'il va dans le mystère [...]. Telle est la marche inverse de la *notion* dont il n'a pas connu l'ascension, étant, adolescent, arrivé à l'Absolu» (Mallarmé, 1998: 481). Nessun dubbio che Mallarmé voglia qui anzitutto configurare una crisi che, analogamente a quanto accade anche al personaggio di Hérodiade, si risolve in un gesto autodistruttivo: l'autoannullamento tramite il suicidio, ovvero la fiala di veleno che si offre in un atto di follia (significativo l'anagramma: «la fiole vide, folie»). Ma un tale proposito suicidario, con cui Igitur sembra intenzionato a vendicarsi della follia della sua famiglia, colpevole di essersi perpetrata di generazione in generazione secondo il caso («race immémoriale [...] pleine de hazard»), gesto che dunque è preceduto da un simbolico e beffardo lancio di dadi sulla tomba dei propri avi, è un proposito che non sarebbe concepibile da parte di un adulto che abbia superato (e forse dimenticato) i dubbi radicali e i turbamenti di quella età.

Per questo Mallarmé insiste sul carattere anche puerile, e

perciò in certa misura sconsiderato, di una scelta che nondimeno appare al giovane protagonista come ineluttabile. Giacché è necessario porre fine a un dolore esistenziale divenuto oramai lacerante:

Autre gaminerie.

Il dit: je ne peux faire ceci sérieusement: mais le mal que je souffre est affreux de vivre, au fond de cette confusion [...] il faut que je meure, et comme cette fiole contient le néant par ma race différé jusqu'à moi [...], je ne veux pas connaître le Néant, avant d'avoir rendu aux miens ce pour-quoi ils m'ont engendré – l'acte absurde qui atteste l'inanité de leur folie (Mallarmé, 1998: 481).

Non sfuggirà come a una follia «inutile», quella ottusa e inconsapevole della famiglia, si contrapponga, sintomo d'un conflitto non più negoziabile, la follia «utile» di Igitur. Ovvero una follia che egli, come Amleto, persegue lucidamente e realizza tragicamente.

Mallarmé riduce e, per così dire, scarnifica la *pièce* di Shakespeare, conservandone alcune essenze indispensabili a un tentativo letterario che pure non sfocia in un testo coerente e compiuto. Dopo aver ipotizzato la messa in scena teatrale, di fatto egli sembra optare per la soluzione di un teatro mentale del lettore: «Ce Conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même» (Mallarmé, 1998: 475). Igitur non smette peraltro di essere il «comédien» e il «pauvre personnage» che racconta la propria vicenda e i propri pensieri attraverso un monologo che ora suona decisamente lirico (e intriso di echi autobiografici), ma poi per lunghi tratti si confonde, fino a una totale identificazione, con l'immagine oscura ed enigmatica della Mezzanotte. Restano assolutamente preziose, in tal senso, le osservazioni di Maurice Blanchot:

Il est significatif que, dans la version la plus récente, Mallarmé ait modifié toute la perspective de l'œuvre en faisant d'elle le monologue d'Igitur. Quoique ce prolongement du monologue de Hamlet ne fasse pas sonner très haut l'affirmation de la première personne, on s'aperçoit bien de ce pâle «Je» qui de moment en moment se présente derrière

le texte et en appuie la diction (Blanchot, 1955: 145-46).

Alla luce di tutto questo, pare evidente la stretta relazione che lega il racconto incompiuto di *Igitur* all'articolo che Mallarmé pubblica nel 1886 (quasi vent'anni dopo) sulla *Revue indépendante*. La messinscena di *Hamlet* a cui egli assiste, e di cui in certa misura offre un vero «compte rendu» (con varie notazioni sull'allestimento, i costumi e l'interpretazione degli attori), è in fondo un pretesto per tornare su alcune delle tematiche appena considerate. Prima fra tutte, l'età adolescente quale fase in cui si manifestano, in una forma estrema e irrisolta, non soltanto i conflitti ma anche gli interrogativi più alti e vertiginosi sull'esistenza:

L'adolescent évanoui de nous aux commencements de la vie et qui hantera les esprits hauts ou pensifs par le deuil qu'il se plaît à porter, je le reconnais, qui se débat sous le mal d'apparaître: parce qu'Hamlet extériorise, sur des planches, ce personnage unique d'une tragédie intime et occulte, son nom même affiché exerce sur moi, sur toi qui le lis, une fascination, parente de l'angoisse (Mallarmé, 2003: 166).

Nell'identificare Amleto con l'adolescente che pare dissolversi in ciascuno di noi («nous») allorché entriamo a pieno titolo nel mondo (i «commencements de la vie»), Mallarmé universalizza il tema, circoscrivendolo peraltro, un momento dopo, a coloro che rimarranno legati quasi involontariamente, come per una «hantise», a quell'età particolare, mai del tutto dimenticata. Sono questi gli «esprits hauts ou pensifs», spiriti contemplativi che restano nel tempo sensibili al doppio motivo del lutto (dell'infanzia, dell'innocenza) e dell'incapacità di evolversi secondo le aspettative sociali proprie della sfera adulta. Questo è, a ben vedere, il significato della celebre espressione «le mal d'apparaître», ovvero il disagio del dover accettare il presente conformandosi – negli atteggiamenti, nel linguaggio o nei vestiti – al divenire delle cose. Un malessere che il personaggio di Amleto esteriorizza nella scelta di indossare il lutto non solo come abito, ma come *status* di rifiuto permanente. Poche righe più avanti Mallarmé ribadì-

sce il concetto, sempre entro la prospettiva più ampia di una collettività universale: «mais avance *le seigneur latent qui ne peut devenir*, juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe» (Mallarmé, 2003: 167).

L'adolescente *non può divenire*, cioè non può conformarsi: può soltanto scegliere di morire. Tale è il suicidio filosofico che si annunciava già in *Igitur*. Il conflitto tra un nucleo originario della personalità, con le sue aspirazioni e i suoi sogni, e il movimento pressante della storia (il freudiano principio di realtà) che costringe quella creatura aurorale a dileguarsi, a rinunciare, questo è per Mallarmé il tema più universale che uno scrittore possa concepire. Per questo egli ritiene che Amleto sia «la pièce [...] par excellence». E anche in questo caso all'affermazione perentoria segue qualche riga dopo un chiarimento: «car il n'est point d'autre sujet, sachez bien: l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur» (Mallarmé, 2003: 167).

Si può volgere ovviamente l'intero discorso in una prospettiva biografica, il che permette di meglio afferrare il significato di questa predilezione che Mallarmé accorda a Shakespeare e in particolare ad *Amleto*. Sappiamo bene come egli sia stato colpito dai lutti più dolorosi proprio fra i quindici e i diciassette anni. Non torneremo perciò adesso su argomenti su cui moltissimo è stato scritto. Possiamo invece avanzare, a partire da un ultimo, decisivo passaggio tratto ancora dall'articolo su *Hamlet*, un'ipotesi fin qui non ancora formulata, da parte della critica, riguardo alla scelta di una poetica dell'oscurità allusiva. Scelta che può essere letta come una difesa, o un rifiuto, rispetto alla vacuità del discorso adulto. Scrive Mallarmé:

Hamlet [...] le fatidique prince qui périra au premier pas dans la virilité, repousse mélancoliquement, d'une pointe vaine d'épée, hors de la route interdite à sa marche, le tas de loquace vacuité gisant que plus tard il risquerait de devenir à son tour, s'il vieillissait (Mallarmé, 2003: 168).

Il «tas de loquace vacuité» che Amleto respinge, e da cui rischierebbe di essere assorbito se accettasse di crescere e

maturare («s'il vieillissait»), corrisponde al discorso comune, all'«universel reportage» a cui Mallarmé fa riferimento in *Crise de vers* per opporgli la specificità del linguaggio poetico. Sono infatti gli adulti, con le loro macchinazioni e i loro occultamenti, certo, ma anche con la progressiva banalizzazione e superficialità degli argomenti, coloro che anzitutto parlano secondo i «mots de la tribu»: quei «mots» a cui invece il poeta cerca di conferire un «sens plus pur» (*Le Tombeau d'Edgar Poe*).

Per questo motivo si può, credo molto ragionevolmente, sostenere che l'influenza esercitata da Shakespeare su Mallarmé, e che lui stesso sottolinea un anno prima della morte (nel saggio su *Macbeth*), non riguarda semplicemente la propensione a svolgere determinati temi (il lutto, l'ossessione, l'aura sovrannaturale che accompagna alcuni oggetti ed esperienze). È invece un'influenza più radicale, che si traduce nella scelta di una scrittura che, come ha notato George Steiner, si contrappone alla «pubblicità» del linguaggio: in questo l'ermetismo mallarmeano può essere assimilato al «gergo segreto della congrega di adolescenti». Ancor prima che un codice, un atto di denuncia e al tempo stesso una rivendicazione dell'«unicità» e della «novità delle proprie emozioni» (Steiner, 1984: 168-69).

## *Bibliografia*

### Bibliografia primaria

- Mallarmé, Stéphane (1998): *Œuvres complètes*, a cura di B. Marchal, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), vol. I.
- Mallarmé, Stéphane (2003): *Œuvres complètes*, a cura di B. Marchal, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), vol. II.

## Bibliografia secondaria

- Blanchot, Maurice (1955): *L'Espace littéraire*, Paris: Gallimard.
- Chassé, Charles (1955): "Le thème de Hamlet chez Mallarmé", *Revue de Sciences Humaines*, nn. 77-80, pp. 157-169.
- Claudel, Paul (1926): "La Catastrophe d'Igitur", *La Nouvelle Revue Française*, n. 158, pp. 531-36.
- Steiner, George (1984): *Dopo Babele*, Firenze: Sansoni (1<sup>a</sup> ed. 1975).
- Steinmetz, Jean-Luc (1985): *Igitur. La chambre frontalière*, in Id., *Le Champ d'écoute*, Neuchâtel: À la Baconnière, pp. 275-295.