



Laboratorio critico 2011, 1, pp. 25-40

Sezione: Resoconti

ISSN: 2240-3574

Igitur. Resoconto bibliografico

Federica Spinella

Università di Siena

federicaspinella@gmail.com

Introduzione

Numerose le aporie, le oscurità e le contraddizioni interne che questo testo incompiuto lascia aperte e su cui la critica da svariati decenni dibatte. Le incertezze non riguardano solo il senso dell'opera, né la sua valenza in rapporto all'intera produzione mallarmeana, questioni invero dibattutissime su cui si avrà modo diffusamente di tornare in seguito, ma comprendono la forma stessa e la struttura interna del testo. L'incertezza fondante dunque con cui fare i conti nel momento in cui ci si trovi ad approntare un lavoro su *Igitur* resta eminentemente filologica, anche nel momento in cui il problema della modalità di sistemazione dei 48 fogli manoscritti di cui il testo è costituito non venga espressamente affrontato. Ogni sorta di tentativo di lettura non può che fondarsi su un'ipotesi provvisoria di sistemazione di questo materiale sparso, riesumato ed ordinato per la prima volta nel 1925 dal Dr. Bonniot, genero di Mallarmé, e ora conservato nella Biblioteca Doucet di Parigi. Di sovente, nello spoglio del cospicuo materiale critico a disposizione, può capitare di imbattersi in frasi di resa da parte dello studioso, di rinuncia a pretese di esaustività nell'analisi di fronte ad un'incompiutezza che reca troppo profonde le tracce di un irrisolto strutturale dal quale non si può prescindere. I limiti irridimibili che quest'incompiutezza pone (e oppone) ad un'analisi che si voglia esaustiva di *Igitur* vengono sottolineati anche in questa sede come una necessaria premessa, che ci consente inoltre di ribadire come la questione filologica relativa al manoscritto di *Igitur*, pur se affrontata nel dettaglio in un solo paragrafo, resti dolente nodo fondante di tutta restante trattazione.

Riassumere l'intreccio di questo «conte philosophique»¹ risulta relativamente semplice, non essen-

¹ Definiamo provvisoriamente «conte» questo testo, seguendo dunque la definizione che ne dà il suo autore, nonostante esso tenda ad inglobare generi differenti, come già molteplici studi hanno dimostrato. Fra gli altri ci limitiamo a citare il lavoro di Howe, che studiando la forma

do delineato che nei suoi tratti essenziali: un eroe adolescente dal nome impersonale si trova nella solitudine del proprio castello, il cui *décor* ricorda l'ambientazione di alcuni racconti di Poe, e in particolare *The fall of the house of Usher*, a dover compiere l'Atto che gli permetta di redimere il male della sua stirpe, e più in generale di uscire dall'ambito della mera casualità per entrare nell'Assoluto. L'azione è divisa in più scene che non risultano necessariamente susseguentisi, che non enunciano dunque in maniera netta lo svolgersi progressivo di una serie lineare di eventi, essendo costellate di oscillazioni, incertezze, regressioni; soprattutto vi è un'indecisione riguardante le modalità con cui compiere questa sorta di suicidio esemplare, l'eroe potrebbe bere *une fiole de poison*, o limitarsi ad un gesto puramente simbolico come gettare dei dadi, per poi sdraiarsi in una tomba incrociando le braccia fra le ceneri degli antenati.

La stesura di *Igitur*, congiuntamente ad un lavoro di linguistica finalizzato ad una tesi di dottorato intrapreso nello stesso periodo, avrebbe dovuto permettere all'autore di uscire dalla profonda crisi esistenziale e dallo stallo creativo causati dalla difficile redazione di *Hérodiane*. Mallarmé vi si riferisce per la prima volta in una lettera del luglio '69 indirizzata a Cazalis, mentre in un'altra del novembre dello stesso anno ne evidenzia il valore terapeutico, se non «omeopatico», come spesso è stato definito: «c'est un conte par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance, son sujet, du reste, afin de me cloîtrer dans mon grand labeur déjà réétudié. S'il est fait (le conte) je suis guéri; *similia similibus*».²

Spariscono in seguito riferimenti nella corrispondenza a questo testo che Mallarmé pensava di portare a conclusione per l'estate successiva; sappiamo tuttavia che nell'agosto 1870 egli ne lesse alcuni frammenti agli amici Catulle Mendès e Villiers de l'Isle-Adam, i quali manifestarono opposte reazioni, dimostrandosi incantato il secondo, quasi spaventato per la salute mentale del suo autore il primo. Non possiamo che avanzare supposizioni riguardanti lo stato del manoscritto fino a quel punto, né possiamo dire con certezza se Mallarmé vi continuò a lavorare anche in seguito al trasferimento a Parigi, o se al contrario lo interruppe bruscamente. Non suscita pareri unanimi l'ipotesi avanzata in proposito da Marchal, il quale propende per la seconda opzione, ritenendo la natura di questo testo,

del «dramatic monologue» vi riconosce alcune caratteristiche del dramma, del racconto e della poesia, sottolineando come esso sia un'opera in prosa di un autore che ha dichiarato: «en vérité, il n'y a pas de prose» E. A. Howe, *Monologue ou drame avec Soi: Igitur*, «Nineteenth-Century French Studies», 27 (1999), pp. 356-65.

² Cit. una lettera del 14 novembre 1869. S. Mallarmé, *Correspondance I, 1862-1971*, a cura di H. Mondor, Gallimard, Paris 1959, p. 313, d'ora in poi *Corr.*

nonché la sua intima necessità, strettamente collegate alla solitudine della vita di provincia che tanto peso aveva avuto in quegli anni bui³. Analizzando il manoscritto al fine di stabilire una datazione interna il più possibile corretta, egli ritiene inoltre che la scrittura ad inchiostro si possa far risalire tutta agli anni 1869/70, mentre le correzioni a matita non si rivelerebbero indicative, essendo la scrittura a matita di Mallarmé rimasta pressoché invariata nel tempo: «À défaut de certitude, notre sentiment est que les notes au crayon sont à peu près contemporaines des ébauches à l'encre, et que l'ensemble du manuscrit témoigne d'une élaboration resserrée dans le temps»⁴.

Alla storia di questo racconto incompiuto si intreccia poi misteriosamente una testimonianza di George Moore, secondo il quale il poeta, verso la fine degli anni '70, gli avrebbe confidato di voler scrivere una *pièce* per un solo personaggio intitolata *Hamlet et le vent*, che sembrerebbe una ulteriore rielaborazione del progetto di *Igitur*.

La *pièce* met en scène «un jeune homme, dernier de sa race, qui vivait dans un vieux château où le vent hurlait, incitant le jeune homme à partir à travers le monde pour fonder à nouveau la fortune de sa famille. Mais le jeune homme n'est pas tout à fait sûr si le vent lui conseille ou de rester ou de partir, car, Mallarmé le disait: Il est dans le génie de la langue française que le vent essaie toujours de dire *oui*: *ou - ou*, répète le vent, et encore et toujours il essaie de prononcer le mot *oui*, mais il n'atteint jamais tout à fait la dernière voyelle. Ainsi le jeune homme reste en doute s'il doit ou partir ou rester»⁵.

Al di là di queste incertezze, risulta comunque evidente quanto alcune immagini della corrispondenza privata riguardanti la crisi attraversata da Mallarmé negli anni precedenti la stesura di *Igitur*, si ritrovino nell'opera in maniera quasi letterale. Vi ritroviamo quella pretesa raggiunta impersonalità da Mallarmé testimoniata al confidente Cazalis; vi

ritroviamo soprattutto, nel volto disparente davanti allo specchio, i contorni stessi del poeta che si cerca nella «glace de Venise» del proprio appartamento:

Je viens de passer une année effrayante: ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure. [...]

d'abord dans ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. Mais comme cette lutte s'était passée sur son aile osseuse, qui, par une agonie plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui, m'avait emporté dans des Ténèbres, je tombai, victorieux, éperdu et infiniment- jusqu'à ce qu'enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant. [...] C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu - mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi⁶.

Più che in ogni altro testo mallarmeano la corrispondenza privata e l'opera sembrano intrecciarsi e illuminarsi reciprocamente, per questo lo spoglio della corrispondenza in concomitanza con l'analisi di *Igitur* risulta, pur nella relativa eterogeneità del materiale critico sull'argomento, una costante pressoché ineliminabile⁷. Un'altra costante che emerge in maniera netta è quella di leggere *Igitur* anche alla luce di altre opere, non solo di *Un coup de dés* che di sovente è proposto come un completamento e insieme un superamento di questo testo giovanile lasciato incompiuto, ma anche del celebre *sonnet en yx*, con cui condivide l'ambientazione, ma soprattutto la sperimentazione di un tipo di linguaggio che si riflette su se stesso. Oltre a delle costanti comparative suggerite naturalmente dall'opera stessa, per la sua vicinanza ad altri testi, per i molti riscontri quasi letterali che si possono evincere da stralci della corrispondenza, emergono netti in sede critica dei nodi principali di discorso, che, per il loro insistito ritornare pur all'interno di atteggiamenti metodologici differenti, si pongono come interrogativi fondanti quasi impenscindibili per approcciare un testo come *Igitur*, la cui incompiutezza e oscurità lasciano aperte numerose questioni. Percorrendo con maggiore esaustività possibile i contributi critici a riguardo e conferendo un'attenzione particolare a quei lavori che negli anni si sono imposti come fon-

³ Marchal, in S. Mallarmé *Œuvres complètes*, a cura di B. Marchal, Pléiade, Gallimard, Paris 1998, p. 1350, d'ora in poi *M*. In questa pagina Marchal polemizza espressamente con un'affermazione di Charles Gordon Millan, il quale nella sua biografia di Mallarmé (C. Gordon Millan, *Mallarmé A Throw of dice*, Secker & Warburg, Londres 1994) sostiene che le differenti versioni di *Igitur* siano appartenenti a periodi estremamente lontani nel tempo, fino ad arrivare agli ultimi anni di vita dell'autore.

⁴ Ivi, p. 1351. Di parere diverso è Delègue, che invece ritiene in linea di massima le correzioni a matita più tardive rispetto alla scrittura ad inchiostro. Delègue, Yves *Mallarmé, le suspens*, Presses Universitaire de Strasbourg, 1997, p. 117.

⁵ Ivi, pp. 1350-51. Marchal a propria volta cita l'introduzione di D. Halévy a G. Moore, *Mémoires de ma vie morte*, trad. fr. di G. Jean -Aubry, Grasset, 1922, p. XI. L'aneddoto comparirà in seguito in *Mes souvenirs sur Stéphane Mallarmé*, «Le Figaro» (1923).

⁶ Cit. una lettera del 14 maggio 1867. *Corr*, pp. 240-242. Marchal segnala il ricorrere del tema dello specchio, di estrema rilevanza in *Igitur*, anche in *Corr*, p. 233, 236, 241-242, 247, 259 (B. Marchal, *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, José Corti, Paris 1988, p. 91).

⁷ Fondata in maniera pedissequa su questa lettura parallela è ad esempio l'analisi di Gill, il quale avverte: «je puis serai dans cette correspondance "comme les Danaïdes"»⁷. A. Gill, *Esquisse d'une explication de la Vie d'Igitur*, «Saggi e ricerche di letteratura francese», Feltrinelli, Milano 1961, pp. 163-199, p. 164.

damentali e ineliminabili punti di partenza, vorremmo tentare una schematizzazione che consenta di cogliere questi nodi fondanti con maggiore immediatezza. Una vera e propria *querelle* si è sviluppata sull'origine del titolo e quindi sull'etimologia sia di «Igitur» che di «Elbehnnon», cui si è collegato l'ampio dibattito sulla matrice culturale e filosofica da leggere in filigrana all'intero testo. Il cammino, o meglio la discesa negli abissi di Igitur, è stata vista alternativamente sotto il segno di Hegel, Descartes, Spinoza, Leibniz e Schopenhauer; ha favorito letture psicanalitiche di impostazione freudiana, junghiana e lacaniana; differenti opzioni queste che implicano tutte una altrettanto differente visione del suicidio reale o simulato di Igitur, su cui pure molto si è discusso. Urgente appare inoltre la questione riguardante i motivi dell'incompiutezza di quest'opera, che è stata considerata da molti critici come appartenente ad una fase creativa giovanile, e quindi abbandonata in vista di altre e più mature idee di poetica e, come già accennato, in un certo senso compresa e compiuta molti anni dopo in *Un Coup de dés*; ma vi è anche chi, procedendo ad una lettura attenta di *Crayonné au théâtre*, ha scorto in questa raccolta di scritti teorici posteriore di oltre un ventennio il persistere di un'idea originaria già lucidamente presente in *Igitur*, il nucleo primo di una concezione rivoluzionaria del dramma che non verrebbe in alcun modo né compresa né risolta con *Un Coup de dés*.

Studi filologici e differenti ipotesi di sistemazione del testo

Il manoscritto di *Igitur* consta di 48 fogli numerati da 1 a 46, cui aggiungere i numeri 1 bis e 3 bis. La numerazione non è opera dell'autore, ma del Dr. Bonniot, che come è già stato accennato, fu il primo a curarne la sistemazione. Secondo l'ordine da lui istituito esso venne pubblicato anche nell'edizione *Pléiade* delle opere complete a cura di Mondor e di Jean-Aubry, i quali ne riprodussero anche la prefazione al testo, per essere modificato poi in maniera sostanziale nella successiva edizione delle opere complete a cura di Marchal. Un'ipotesi di sistemazione alternativa è stata avanzata da Yves Delègue in *Mallarmé, le suspens*, e in parte anche da Miyabayashi Kan, il quale però non ne propone una vera e propria versione differente.

La ricostruzione di Bonniot è volta verso una maggiore leggibilità possibile, tende dunque ad agevolare il senso di una certa progressività della narrazione, anche se questo lo conduce ad inserire in successione in maniera forse arbitraria, come ad esempio ipotizza Delègue, alcuni frammenti di periodi differenti o, come ipotizza Marchal, mettendo sullo stesso piano parti già elaborate e note frammentarie, dando un'impressione di continuità a frammenti invece contraddittori, nonché inserendo «Vie d'Igitur» fra «Il quitte la chambre» e «Le Coup de

dés». Bonniot afferma comunque di aver seguito l'ordine imposto dal manoscritto stesso, essendosi limitato ad aggiungere dei titoletti all'inizio di ogni parte dell'opera e a raggruppare alla fine, sotto il nome di *Scolies*, quei frammenti che sembravano non potersi in alcun modo inserire nella presentazione d'insieme del racconto⁸. La sistemazione di Marchal invece, volendo rimarcare l'incompiutezza del testo, separa i differenti strati dell'opera dividendo le *Notes* (sia quelle esclusivamente a matita, che quelle a matita e a penna) dagli *Ébauches*, che lasciano presagire un'elaborazione letteraria maggiore, e distinguendo inoltre dal resto i due frammenti più compiuti («Le Minuit» e «Il quitte la chambre»). Egli ipotizza che Mallarmé abbia immaginato inizialmente una suddivisione tripartita (costituita da «Le Minuit», «L'Escalier», e «Le Coup de dés»), e poi un dramma in 5 atti da ottenere separando «Le sommeil sur les cendres» da «Le Coup de dés», e aggiungendo il frammento «Vie d'Igitur»⁹. Tuttavia troviamo nel foglio 4 abbozzato questo schema di una strutturazione quadripartita:

1 – Le Minuit

2 – L'Escalier

3 – Le Coup de dés

4 – Le Sommeil sur les cendres, après la bougie soufflée

Delègue, che più insistentemente di Marchal si prefigge di lasciar trapelare l'incompiutezza del testo, individua alcuni indizi di una possibile suddivisione, analizzando il differente formato dei fogli, il loro stato di conservazione e il modo in cui alcuni di essi erano stati piegati fra loro, e arriva a formare sette differenti raggruppamenti. Per l'analisi detta-

⁸ «La seule liberté que j'aie prise dans la reproduction du texte a été de placer en tête des subdivisions de l'œuvre quelques mots qui seront ici entre crochets, afin d'en déterminer la suite qui m'a paru la plus logique. De même, j'ai reporté à la fin, sous le titre général de Scolies, des parties soit qui ne m'avaient pas semblé pouvoir trouver place dans la présentation d'ensemble du poème, soit qui, états antérieurs, ébauches premières de certains chapitres, étaient néanmoins intéressantes à publier comme matériaux du travail, l'auteur les ayant lui-même conservées. Particulièrement on verra marquées γ, δ, ε, (notations de Mallarmé) plusieurs «ébauches de la Sortie de la Chambre», la dernière seulement à l'état fragmentaire, mais spécialement curieuse, car elle se rapproche notablement de la version donnée comme définitive. De sorte qu'*Igitur* se trouve ainsi suivi comme d'un second *Igitur* qui n'est en somme que la préparation du premier». Préface du Dr. Edmond Bonniot d'après des documents inédits, in S. Mallarmé, *Igitur ou la folie d'Elbehnnon*, Gallimard, Paris 1925. Ora in Mallarmé, *Œuvres complètes*, a cura di Mondor - Aubry, Pléiade, Gallimard, Paris 1945, p. 424, da cui si cita.

⁹ Note di Marchal, in *M*, p. 1353.

gliata di questi ci limitiamo a rinviare direttamente al testo¹⁰, mentre ci interessa qui segnalare la particolarità della proposta di Delègue, che, a rischio di una certa arbitrarietà, avanza una presentazione dell'opera che imiti l'impaginazione di *Un Coup de dés*. Impostazione che permette non solo di sottolineare i legami grammaticali tramite degli allineamenti verticali, o di facilitare, come egli suggerisce, una lettura che indichi in modo netto le proprie scelte, quindi la provvisorietà e parzialità dell'edizione, ma anche di rendere percepibili questi vuoti che non si vogliono colmare, e che sono lasciati ad evidenziare il senso di incompiuto dell'opera, se non di sua sospensione.

Interessante è infine l'analisi del manoscritto approntata da Miyabayashi, il quale mette in dubbio la suddivisione in capitoli proposta da Bonniot e propone l'esistenza di una stratificazione nel testo che preveda più preistorie, ma soprattutto l'evidenza di una cesura netta che separi un vecchio da un nuovo *Igitur*¹¹. Il nuovo *Igitur* sarebbe caratterizzato da una progressione insistita verso una struttura dubitativa che diviene consustanziale alla narrazione stessa, e che sarebbe raggiunta tramite il moltiplicarsi di elementi fonetico-grafici disposti a chiasmo (es. *l'unique heure/ l'heure unie*), giochi di sinestesia verbale (*son d'or /son or*, per lasciar trapelare in entrambi i casi *sonor*), uso di termini omofoni o quasi omofoni (*l'heure - le heurt, la chute-le choc*, ecc.). L'analisi di questo linguaggio che si riflette su se stesso, che tanto ricorda la strutturazione del *sonnet en -yx*, lo porta ad avanzare un'ipotesi che voglia far emergere dal rispecchiarsi gli uni sugli altri dei termini *Nuit, bruit, ombre* il suono *Nombre*, concludendo che in tal modo il caso sarebbe negato non al livello della narrazione, bensì tramite una «dissolution du thème dans la matière signifiante».¹²

¹⁰ Delègue, *Mallarmé, le suspens*, pp. 118-119.

¹¹ «Le texte même des fragments me semble témoigner d'un changement profond qui se serait produit, vraisemblablement, entre une ébauche qu'on peut lire au verso d'un des feuillets de «Vie d'Igitur» et «Le Minuit» qui présente tout en termes de rémanence, comme pour exclure le présent de l'action. Sur les deux versants de cette ligne de partage se rangent, d'un côté, versés dans une nouvelle phase, «Le Minuit» et «Il quitte la chambre et se perd dans les escaliers», tout comme les ébauches de la seconde partie qui vont de *alpha à epsilon*, et, de l'autre, appartenant à une période déjà révolue, tous les synopsis et les autres fragments qui gardent tous un actant fortement ancré dans l'identité subjective». K. Miyabayashi, *Plume-a-je: une lecture d'Igitur*, in B. Marchal - J.-L. Steinmetz (a cura di) *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Hermann, Paris 1999, p. 260.

¹² Ivi, p. 265. Vedi anche l'analisi di *plumage /plume a je*, p. 266. Meno interessante e più riduttiva la conclusione di questo brillante articolo in cui si insiste sul valore omeopatico di *Igitur*, e si ipotizza che per contraccolpo, di questo male di cui Mallarmé si sarebbe voluto liberare, cade vittima l'amico Catulle Mendès subito dopo averne udito

Nelle pur differenti impostazioni di Marchal, Delègue e Miyabayashi, che del resto non hanno comparato i loro lavori gli uni con gli altri, ma tutti rispettivamente solo con la prima edizione di Bonniot, emerge netta la rinuncia a colmare i vuoti del testo, a redimerne le contraddizioni e le aporie. Il testo di *Igitur* a scapito di ogni agevole e fittizia leggibilità, ci viene oramai presentato nel suo stato originario, dunque come un insieme sparso di *déchets*.

Querelle sull'origine del titolo: etimologia di Igitur e di Elbehnon

Varie opzioni si sono affastellate le une sulle altre per spiegare l'etimologia o i rimandi culturali latenti nel titolo dell'opera. La prima ipotesi è stata avanzata da Rolland de Renéville, il quale vi scorgebbe echi del II capitolo del *Genesis: Igitur perfecti sunt caeli et terra et omnis ornatus eorum*. Pregno di eco bibliche sarebbe anche il sottotitolo, derivante dal termine ebraico *el behnon* che vorrebbe dire «le fils de Elohim». Già da questa prima opzione vediamo quanto l'origine etimologica si permi di un senso complessivo che si vuole dare all'opera; in questo caso dunque *Igitur*, «héros de la conquête logique», si appresterebbe nella solitudine del proprio castello ad equiparare la coscienza del Creatore, e a restituire il mondo alla sua «Nuit originelle»¹³. Con questa proposta, che ha riscosso negli anni molto seguito, polemizza apertamente Cohn, il quale alla questione ha dedicato un intero articolo¹⁴; egli ritiene che non solo nel testo non sia riscontrabile alcun «donc» in cui riconoscere accenti biblici, ma che non vi siano indizi che permettano di presupporre una conoscenza della lingua ebraica in Mallarmé, tenuto conto inoltre del fatto che la trascrizione fonetica corrente di *figlio* in ebraico non sarebbe *behn*, ma

la lettura. Segnaliamo inoltre altri studi riguardanti il linguaggio che si riflette su se stesso di *Igitur*: Anderson Jill, il quale analizza la simmetria speculare con cui ricorrono ad esempio i termini *choc/ chute* e *chute/choc* (A. Jill, *La poésie éprise d'elle-même. Poétique de Stéphane Mallarmé*, Peter Lang Publishing, New York 2002); Bolle (L. Bolle, *Mallarmé, Igitur, Hamlet, «Critique»* 21 (1965), pp. 853-63) che sottolinea come queste parole che si riflettono le une sulle altre creino delle interne risposdenze, delle eco che arrivano a dare la misura del movimento stesso del pensiero, formando «un piège pour la conscience du lecteur»; e segnaliamo infine anche Bernard, che, pur non concentrandosi sul riflettersi del linguaggio su stesso, ne analizza la strutturazione musicale riscontrandovi dei ripiegamenti che arrivano a creare un vero e proprio gioco polifonico (S. Bernard, *Igitur et les «allégories somptueuses du néant»*. *La technique des sonorités*, in S. Bernard *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Librairie Nizet, Paris 1959).

¹³ R. de Renéville, *L'expérience poétique*, Gallimard, Paris 1938, p. 99.

¹⁴ R. G. Cohn, *Wherefore Igitur?*, «Romanic Review», 60 (1969), pp. 174-77. Qui citato da *D'où vient Igitur?*, trad. fr. di L. Holt - R. Coward, ora in *Vues sur Mallarmé*, Nizet, Paris 1991.

ben. Respingendo nettamente questa ipotesi, suggerisce come molteplici virtualità e risonanze possano essere contenute in questo titolo enigmatico, che si rivelerebbe dunque potenzialmente polisemico. Una polisemia del resto non voluta, ma risultante da un condensarsi spontaneo di suggestioni differenti, che non dovrebbero così essere investite di alcun valore dirimente per arrivare ad un senso complessivo dell'opera. Preponderante sarebbe ad esempio l'impronta dell'amico Villiers, e in proposito Cohn segnala come nella sua *Elèn* alcuni studenti cantino il *Gaudeamus Igitur*, ma compaia anche un riferimento al fiume *Elbe*; più in generale nel sottotitolo vede rievocate le atmosfere in cui sono ambientati i drammi di Villiers, di Maeterlinck, ma soprattutto quella dell'Amleto; su quest'ultima comparazione nota come *El* di *Elbehnon* rievochi *Elsinore*, e il *non* che lo segue aggiungerebbe «une sombre note de négation, le thème même du conte»¹⁵. Un'ulteriore suggestione potrebbe essere derivata dal *Vathek* di Beckford in cui si nomina una «salle imaginaire, ou d'Eblis»¹⁶. La plurivocità di rimandi possibile, suggerita da Cohn, sembrerebbe adeguarsi meglio, rispetto ad una spiegazione che si voglia onnicomprensiva, ad un testo come *Igitur* così intriso di contraddizioni e di interne aporie. La figura di Amleto e le varie ascendenze shakespeariane di cui l'opera, e non solo il titolo, sono costellate, suggeriscono ulteriori ipotesi: Stanguennec trova in una variante dell'edizione Folio dell'*Hamlet* il termine *hébénon* riferito alla fiala di veleno¹⁷; al medesimo frammento fa riferimento l'analisi di Bonnefoy¹⁸ [«the juice of cursed hebenon in a vial»], il quale compara il termine *hébénon*, di cui gli interpreti shakespeariani non sono riusciti a trovare ulteriori riscontri, al misterioso *ptyx* del *sonnet en -yx*. Anche Delègue sottolinea l'intimo rapporto che lega queste due opere e i loro eroi protagonisti, entrambi spinti da uno spettro a compiere una missione il cui fine sia il ristabilimento del giusto ordine delle cose; ma al di là di questa parentela, appronta un'analisi etimologica del titolo in cui comprende sostanzialmente tutta la sua visione dell'opera. Egli non contesta, anzi accoglie l'ipotesi di Renévillie che farebbe derivare il nome di *Igitur* dal *Genesi*, riservandosi però di darne una lettura opposta: non si tratterebbe, a suo avviso, dell'eroe della «conquête logique», quanto al contrario del «dernier des logiciens dont il congédie la race»¹⁹, non dunque l'*ergo* cartesiano, ma la con-

giunzione che arriva alla fine del discorso per concluderlo una volta per tutte. Una visione simile troviamo poi in Dragonetti²⁰, il quale sottolinea come questo «donc» si ponga alla fine di un discorso, è un *a posteriori* che si staglia sul vuoto che lo precede e che testimonia il senso della fine della vecchia epoca e della vecchia logica, dunque preannunciando contemporaneamente l'arrivo della nuova cui si darà pienamente voce e forma in *Un Coup de dés*. Anche Milner²¹ arriva ad una medesima conclusione, partendo però da una prospettiva prettamente linguistica: egli suggerisce di cercare nei *Mots latins* possibili rimandi che possano spiegare il titolo, senza però suggerirne alcuno nel dettaglio; mentre Lawler rimanda direttamente ai *Mots anglais*, e analizza il termine *Elbehnon* scindendolo in fonemi: «comme une représentation de l'élan de l'aile (el), de la béance du gouffre (beh), alternatives qu'Igitur va rejeter (non) pour mener jusqu'au bout leur équivalence»²². Anche Richard propende per una spiegazione che risalga all'ambito della lingua inglese: in *Elbehnon* risuonerebbe *El be none*, quindi secondo la sua traduzione *je ne sois personne*²³. Alla *querelle* relativa all'origine del sottotitolo non interviene direttamente Marchal, se non per affermare quanto sostanzialmente nessuna delle opzioni proposte possa ritenersi fondata, mentre per quanto riguarda il termine *Igitur* vi scorge espliciti richiami all'*ergo* del *Cogito* di Descartes, in funzione dunque della sua lettura, cartesiana, appunto, dell'opera, analizzata alla luce delle mallarmeane *Notes sur le langage*.²⁴

Riferimenti filosofici

Entriamo subito nel dettaglio allora di questa scoperta cartesiana alla luce della quale Marchal analizza *Igitur*; opponendosi espressamente a una tradizione che vi riscontrava una forte impronta hegeliana²⁵ (celebre fra gli altri lo studio di Richard,

¹⁵ Ivi, p. 130.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ A. Stanguennec, *Mallarmé et l'éthique de la poésie*, Librairie Philosophique Vrin, Paris 1992, p. 72.

¹⁸ Y. Bonnefoy, *La hantise du ptyx. Un essai de critique en rêve*, William Blake & co. Edit, Bordeaux 2003.

¹⁹ Delègue, *Mallarmé, le suspens*, p. 77. Accenniamo qui anche ad un'ipotesi per il sottotitolo, sempre con il *Genesi* come referente: *Elbehnon* deriverebbe da «Ben-ôni», il nome che la vecchia Rachele diede al figlio prima di spirare e che vuol dire «figlio del mio dolore».

²⁰ R. Dragonetti, *Le coup du Cogito de Descartes dans le jeu poétique de Mallarmé*, in AA. VV. *Échiquiers d'encre. Le jeu d'échecs et les lettres* (XIX-XXs), Droz, Genève 1998, pp. 49-74.

²¹ J.-C. Milner, *Mallarmé au tombeau*, Verdier, Paris 1999.

²² J. Lawler, *L'eurêka mallarméen*, «Critique», 619 (1998), pp. 797-811. Ora in *Situating Mallarmé*, David Kinloch; Gordon Millan, Oxford, Lang 2000, da cui si cita, p. 113.

²³ J.-P. Richard, *L'univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*, Seuil, Paris 1961, p. 184.

²⁴ A sostegno di questa ipotesi, Marchal cita un aneddoto estratto dalle *Nouvelles leçons sur la science du langage* di Max Müller, che Mallarmé avrebbe letto nel 1869: un sofista per mostrare il carattere convenzionale del linguaggio avrebbe chiamato il suo schiavo "Or" «afin de prouver que tout mot peut être significatif». Cit. da Marchal, *M*, p. 1354.

²⁵ Prima di Marchal, Poulet definisce quella di *Igitur* un'avventura «ultra-cartésienne» (nonché da un differente punto di vista ultra-baudelairienne) in cui l'essere che si pensa si fonda come esistente. G. Poulet, *Études sur le*

cui a breve accenneremo), egli vuole dimostrare come la lettura del *Discours de la Méthode* abbia portato Mallarmé a scorgere nella finzione la sola possibilità di sconfiggere «le monstre de l'impuissance». Specifichiamo innanzitutto come Marchal abbia fornito due letture diverse di *Igitur*, non completamente sovrapponibili l'una all'altra, la prima è contenuta in *Lecture de Mallarmé*²⁶ del 1985, la seconda in *La Religion de Mallarmé*²⁷ del 1988. Nella più recente l'impronta cartesiana del testo viene sottolineata con maggiore vigore, e quest'impronta verrà del resto ribadita anche nelle note della sua edizione *Pléiade* delle Opere complete di Mallarmé. Il valore terapeutico di *Igitur* consisterebbe allora nel liberare il suo autore dall'ossessione per l'assoluto, nell'aiutarlo a superare quella «maladie d'idéalité» di ascendenza baudelairiana che lo paralizzava impedendogli di affrontare il troppo alto compito autoimpostosi. Rifuggire e superare questa situazione di stallo sarebbe possibile solo portando la logica dell'assoluto alle sue estreme conseguenze; si scopre così la letteratura come un «glorieux mensonge», pura finzione. Secondo questa prospettiva non ha dunque importanza che l'atto di *Igitur* sia alla fine compiuto, perché egli non è che un attore, ed è appunto nel dominio della finzione che si muove. In nessun caso dunque si ucciderà, limitandosi a fare *comme si*:

Le poète, ce moderne témoin d'un âge de fiction, est désormais celui qui fait *comme si*, et la littérature n'est pas autre chose que ce simulacre d'un acte absolu censé abolir le hasard. Le conte retrouve ainsi, sous les brumes définitivement dissipées de la métaphysique, l'espace de la fiction comme le royaume illimité de l'art²⁸.

Viene così negata a *Igitur* quella valenza di «cauchemar métaphysique»²⁹ di cui l'aveva investito la critica precedente, quasi unanimemente concorde nello scorgervi le tracce di una rivelazione hegeliana. La corrispondenza privata di Mallarmé confermerebbe, dal 1866, una sua conoscenza del filosofo, che sarebbe avvenuta tramite la lettura della traduzione di Véra, il quale nel 1864 aveva pubblicato *In-*

temps humain II. La distance intérieure, Plon, Paris 1950, p. 333.

²⁶ B. Marchal, *Lecture de Mallarmé. Poésies-Igitur-Le Coup de dés*, Librairie José Corti, Paris 1985.

²⁷ Marchal, *La religion de Mallarmé*.

²⁸ Ivi, p. 97

²⁹ Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p. 185. Richard stesso cita alcuni studi precedenti con cui condivide l'impostazione hegeliana, in proposito rinviando direttamente al suo testo, pp. 231-234. Fra tutti ci limitiamo qui a nominare il primo intervento sull'argomento ad opera di C. Mauclair, *Souvenirs sur le mouvement symboliste en France*, «La Nouvelle Revue», (1898), pp. 453-458. Impostazione hegeliana del resto sostenuta anche in anni ben più recenti, vedi ad esempio G. Davies, *Narrative thread in Mallarmé's Igitur drafts*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», 44, (1991), pp. 45-58.

roduction à la Philosophie de Hegel. Richard individua nel testo dei movimenti a spirale, andate e ritorni di onde riflessive che incontrandosi provocano un' «immobilità frémissante»³⁰ che diviene prova tangibile del *moi* disperso. Questi movimenti convergenti farebbero di *Igitur* una sorta di «objet-piège»³¹, segnando inoltre il ritmo di un movimento dialettico. *Igitur* per rinascere, deve affrontare fino in fondo la propria esperienza del negativo, ma per non morire realmente, dovrà mettere in scena una morte tutta simbolica. Convergono dunque a questo punto le così differenti letture di Richard e di Marchal, secondo entrambi, dopo questa morte solo simulata, la letteratura potrà identificarsi con la finzione, o meglio con la menzogna³²; ma mentre il primo ritiene che questa avventura segua un movimento dialettico, il secondo la vede ritmata dalle volute di un dubbio iperbolico. Blanchot³³ invece scorgerebbe in *Igitur* un andamento circolare, cominciando il racconto dalla fine e non presentando la conclusione alcun passo avanti del protagonista verso quella risoluzione all'atto che il suo *donc* costitutivo comporterebbe. Attraverso un vocabolario hegeliano, Mallarmé intraprenderebbe l'esperienza della potenza del negativo, in un percorso di purificazione dell'assenza. Assenza che però paradossalmente sarebbe percepibile all'inizio, per esser poi contaminata da una serie di presenze, di rumori; anche l'assoluto che si vorrebbe raggiungere sembrerebbe già dato nel momento iniziale e poi perso successivamente, contaminato da un *moi* che non riesce a dissolversi, e che invece di sparire del tutto

³⁰ Ivi, p. 186. Cohn contrappone a quest'idea di andamento a zigzag o a spirale, una strutturazione polipolare (quadripolare); per la complessità di questa spiegazione che meriterebbe una trattazione a parte, per lo stretto legame che inoltre intrattiene con la sua analisi di *Un Coup de dés*, rimandiamo direttamente al suo testo, nonché alla breve spiegazione di Marchal, *Lecture de Mallarmé*, pp. 270-271, nonostante si riferisca per lo più a *Un Coup de dés*. «Richard tries to put the complex dialectic that is the core of *Igitur* in terms of a combination of "zigzag" and "spiral". These terms are adequate but unwieldy and are not susceptible to extension to the entire work, where in truth they are omnipresent in the flexible form of polypolarity. Moreover, Richard, as Genette and Derrida have noted in well-known critiques, short-circuits his dialectic, finding a sort of success in the maneuver comparable to the synthetic *bonheur* he finds throughout Mallarmé's oeuvre». R. Cohn, *Mallarmé Igitur*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1981, p. 183.

³¹ Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p. 184.

³² In proposito vedi anche Nelli: «*Igitur* est un glorieux mensonge. Mais un glorieux mensonge ontologique». R. Nelli, *Igitur ou l'argument ontologique retourné*, «Les lettres», (1948), pp. 147-154, p. 150. Nelli ritiene che, attraverso *Igitur*, Mallarmé avrebbe voluto ribaltare la prova ontologica, cercando di abolire l'essere tramite il pensiero stesso che lo pone. La situazione di stallo si crea però nel momento in cui *Igitur* si accorge del fatto che «Il ne se peut pas nier jusqu'au bout». Ivi, p. 154.

³³ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955.

si farà sempre più presente, arrivando a dar voce a un vero e proprio monologo di Igitur³⁴. Se per lo più i punti di vista si sono rivelati oscillanti tra un ambito hegeliano e uno cartesiano, non è mancato chi ha proposto ipotesi differenti, o chi, come Delègue, ha cercato di comprenderli entrambi, in realtà annullandoli. Ponendosi espressamente in alternativa sia a Marchal che a Richard, egli propone Hegel e Descartes come soggiacenti al testo, come fantasmi in filigrana, simboli di un mondo che vuole dirsi concluso. Così *Igitur* aprirebbe verso una nuova epoca non più dominata dalla vecchia logica e dai suoi simboli, come lo specchio e l'orologio (il primo come segno dell'attaccamento narcisistico al proprio io, il secondo della dipendenza dal tempo storico) di cui insistentemente nel corso dell'opera ci si tenta di liberare. Attraverso questo finto suicidio di Igitur, il poeta vorrebbe eliminare la propria stessa individualità, al fine di lasciarsi completamente assorbire da tutte le forze latenti dell'universo³⁵. Così *Igitur*, più che segnare l'inizio di un'era della letteratura come finzione, vorrebbe (senza del resto riuscirci, essendo incompiuto il racconto e evidentemente non risolto «l'impuissance» del suo autore) instaurare l'era della poesia come «interrègne», parafrasando un termine usato dallo stesso Mallarmé nella celebre lettera autobiografica a Verlaine. Delègue vedrebbe cioè espressa *in nuce*, nel suicidio teatrale di *Igitur* e nella dispersione del *moi* che ne risulta, quella *disparition élocutoire* del poeta che verrà da Mallarmé teorizzata solo molti anni dopo in *Crise de vers*.

Forse è a tratti troppo semplicistica questa riduzione dell'attitudine davanti allo specchio di Igitur ad un problema di mera esteriorità, come anche il richiamo alla spettrologia di Derrida per l'immagine di Hegel e Descartes come persistenti fantasmi in

³⁴ Ivi, p. 139. «Que le conte commence par la fin, c'est là ce qui en fait la vérité troublante: dès les premiers mots, la chambre est vide, comme si déjà tout s'était accompli, la goutte bue, la fiole vidée et «le pauvre personnage» couché sur ses propres cendres».

³⁵ Quasi letterale è in proposito il contemporaneo articolo di Dragonetti: «*Igitur* va donc disparaître dans la *glace pure* du récit dont l'écriture destructrice devient effacement de l'univers entier de l'être, y compris de celui du *Je pensant*, y compris aussi de toutes les formes de théâtralité du sujet-personnage (se voyant se voir) dont les miroirs narcissiques de l'esprit et de ses comédies produisent les fantômes et les masques rhétorico-philosophiques du discours vrai! Demeure cependant le *speculum* du récit, à savoir la fiction par quoi s'ordonne le spectacle de cette disparition. La "pureté" dont se réclame *Igitur* demeure tributaire de l'impureté du discours littéraire et ne peut être que "virtuelle"». Dragonetti, *Le coup du Cogito*, pp. 66-67. Dragonetti però, come agevolmente si evince anche dal titolo, sembra porre la propria lettura sotto il segno di Descartes: Igitur e il suo suicidio simbolico vengono inseriti in un momento anteriore alla Creazione, in una *tabula rasa* ancora più radicale di quella di Descartes.

filigrana al racconto; si rivela tuttavia interessante nell'analisi di Delègue, oltre al lavoro filologico sul testo di cui abbiamo già trattato, l'intuizione del senso di sospesa indeterminata che promanerebbe da *Igitur*, di sospesa che interdice la possibilità di qualunque conclusione definitiva. «*Igitur* flotte dans l'Absolu, défait de tout lien, il est pure attente, suspens indéterminé, se sachant condamné à disparaître pour que l'être soit. Il est le rien d'une conjonction impatiente de ce qui la suit, c'est-à-dire qu'il est le lieu, la cause, l'occasion d'un passage conclusif, qui abolira la conclusion même»³⁶.

Secondo Bolle, attraverso la sintassi labirintica del testo, in cui sinuoso si riflette il movimento dell'Idea, si dà vita a un dramma venato dell'idealismo dell'epoca, pregno sia di influssi hegeliani che schopenhaueriani; partendo dall'analisi di Richard, egli mostra come la serie di negazioni distruttrici che in *Igitur* si susseguono, nonché questa sorta di paradossale scommessa che il suicidio dell'eroe costituirebbe, non diano luogo ad una notte totale, bensì all'acquisizione della coscienza di sé. Egli non attraverserebbe però veramente lo specchio, superando la dicotomia fra il proprio sé e l'immagine riflessa, perché, pur bevendo la fiala di veleno, pur lanciando i dadi, non compierebbe che atti esterni a se stesso.

L'autonomie du *soi propre* s'oppose finalement au jet de dés, au grand saut, à l'abandon à la nuit; l'idéalisme de l'époque qui proclame le primat de la volonté, donne un sens à cette autonomie, mais la borne. Et le suicide qui devait affirmer cette autarchie de la conscience se limite lui aussi, selon la belle formule de Blanchot à un «vœu de mourir en se passant de la mort»³⁷.

Un'influenza prettamente schopenhaueriana è proposta da Butet³⁸ attraverso dei ritorni concettuali e dei riscontri terminologici fra un articolo apparso nel 70 nella *Revue des deux mondes* (*Un Budhiste en Allemagne: Artur Schopenhauer*, scritto da Challemeil-Lacour) e *l'Hamlet* di Crayonné au théâtre, nonostante però questo sia successivo di oltre un quindicennio. Va notato che in più occasioni lo spoglio di questa stessa rivista è stato utilizzato come argomento dirimente per provare invece un'influenza hegeliana.

Una bipartizione di livelli è proposta invece da Rottemberg³⁹, il cui articolo risulta però irrimediabilmente inficiato da una rigorosa impostazione marxista-leninista, che lo porta a vedere in *Igitur*

³⁶ Delègue, *Mallarmé, le suspens*, p. 85.

³⁷ Bolle, *Mallarmé, Igitur, Hamlet*, p. 860.

³⁸ A. Butet, *L'Hypothèse du «sombre précurseur» dans la conception d'Igitur ou l'influence de Schopenhauer sur la pensée mallarméenne*, «Lettres Romanes», XLIII (1989), 4, pp. 303-314.

³⁹ P. Rottemberg, *Une lecture d'Igitur*, «Tel Quel», 37 (1969), pp. 74-94.

l'esempio della nuova arte proletaria annunciante *le futur matérialiste*. A suo avviso vi sarebbe un livello esplicito di evidente matrice shakespeariana e cartesiana, mentre ad un livello più implicito scorgerebbe latenti le tracce di Leibniz e di Spinoza. In ultimo, citiamo il brillante, e a quanto ci risulti mai nominato in sede critica, lavoro di Gobin, secondo il quale la complessa dialettica escatologica proposta da Mallarmé arriva ad anticipare alcune teorie di Bergson relative al tempo e alla durata. Attraverso *Igitur*, il cui nome rappresenta insieme un *donc* e un *ainsi*, dunque un legame logico *a posteriori* e un'affermazione di sé, si porrebbe in modo del tutto scientifico e cosciente una paradossale ontologia della negazione⁴⁰. Questo paradosso implicante una nuova concezione di contro-tragedia, sarebbe raggiunto attraverso l'astrazione, la sublimazione e l'identificazione con il nulla, nonché tramite «la réduction de l'acte à son ébauche»⁴¹.

Riferimenti culturali

Le ipotesi dei differenti rimandi culturali non si escludono fra di loro, non tendono a ricostruire il senso generale dell'opera, né a illuminarla, ma vengono per lo più presentate in sede critica come suggestioni, dunque come potenzialmente sovrappo- nentesi le une alle altre. Oltre all'*Axel* e all'*Élen* di Villiers de l'Isle-Adam, al *Vathek* di Beckford, ai drammi di Maeterlinck, cui si è già avuto modo di fare riferimento in relazione alla *querelle* sull'origine del titolo, e ovviamente all'*Amleto* e all'opera di Poe, emergono altri possibili interessanti rimandi, ad esempio a Baudelaire, a Hugo, a de Vigny. A quest'ultimo si richiama, fra gli altri, Marchal, il quale afferma che si possa scorgere in *Igitur* una sorta di avatar moderno de «L'Esprit pur», sceso come lui «au caveau des ancêtres pour déterminer une généalogie à rebours».⁴² Delègue invece fa

⁴⁰ «*Igitur* est à la fois *donc*, marquant un enchaînement logique *a posteriori*, et *ainsi*, marquant une réitération renforçant un point, une réaffirmation ou concentration, une distillation qui dégage l'essence. Par ailleurs, «*Igitur*» est un terme qui en latin a) n'est pas un substantif (et qui en lui-même ne dénote pas); b) n'est pas lié à un seul concept isolable sémantiquement (e.g. adjectif) ou syntactiquement (e.g. pronom). Il est en lui-même donc *libre de sens*, bien que *révélateur* de sens (ce n'est pas un simple explétif). Or Mallarmé, dans son poème, en fait un personnage [...] qui agit et qui devient. Il lui confère les prérogatives grammaticales en quelque sorte tant du substantif que du verbe [...]. *Igitur* est ainsi sa propre essence et son propre attribut, et, pourrait-on dire, virtuellement *cause de soi*». P. Gobin, *Igitur. Idée de tragédie et tragédie de l'Idée*, in AA. VV., *Aux sources de la vérité du théâtre moderne*, Actes du Colloque de London (1972), Lettres modernes Minard, Canada 1974, pp. 13-33, p. 20.

⁴¹ Ivi, p. 31.

⁴² Marchal, in *M*, p. 1347. Riportiamo il brano da lui citato de *Les Destinées* (A. de Vigny, *Œuvres complètes*, Pléiade, t.I., Paris, p. 166): «Dans le caveau des miens plongeant

riferimento a *La légende des siècles*, notando però come mentre in Hugo le forme del passato risultano ancora percepibili, permettendo di intenderne parole leggendarie, filosofiche o religiose, tutto questo non sia più permesso in *Igitur*, non restando di uditibile che lo scandirsi di un ritmo ossessivo⁴³; cita poi *L'irrémediable* di Baudelaire⁴⁴, sottolineando però come in Mallarmé non vi siano più fantasmi macabri, essendo questi stati sostituiti da un diffuso senso di grottesco e di *humeur* demistificante. Anche Orliac propone spunti molteplici: per una parentela di *décor* e d'atmosfera di *éternel ennui* nomina *La Chambre double* di Baudelaire, aggiunge poi alcune singolari vicinanze con il *Faust* di Goethe⁴⁵ e si sofferma infine sull'*Eurêka* di Poe. Opera quest'ultima più volte presa in considerazione e alla cui intima parentela con *Igitur* Lawler ha dedicato un interessante articolo volto ad evidenziare quanto questa referenza sia da porre in maggior rilievo rispetto a tutte le altre; non dunque mero richiamo letterario, ma opera dall'influenza seminale enorme. Se infatti l'atmosfera del castello, lo spazio e il tempo in cui il protagonista si trova immerso non mancano di rievocare il *Corbeau*, Lawler sottolinea come in verità sia stata la lettura di *Eurêka* a permettere al poeta di fondare «sa poétique sur une philosophie»⁴⁶. Sarebbe stato il lirismo astratto dell'opera a condizionarlo, ma soprattutto la «self-consciousness» di Poe:

La «self-consciousness», pensée et acte, est chez Mallarmé le pivot de toutes les contradictions, pareil à celui qui dicta le titre de Poe et lui fit s'exclamer: «J'ai résolu le secret de l'univers; je n'ai plus le désir de vivre puisque j'ai écrit Eurêka». Rien n'existe en soi seul: chaque mot, comme

mes pas nocturnes, / J'ai compté mes aïeux, suivant leur vieille loi. / J'ouvris leurs parchemins, je fouillai dans leurs urnes/ Empreintes, sur le flanc, des sceaux de chaque Roi. / -A peine une étincelle a relui dans leur cendre. / C'est en vain que d'eux tous le sang m'a fait descendre; / Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi».

⁴³ Delègue, *Mallarmé, le suspens*, pp. 86-87. «J'eus un rêve: le mur des siècles m'apparut./ C'était de la chair vive avec du granit brut./ Une immobilité faite d'inquiétude [...] /Et ce mur, composé de tout ce qui croula, / Se dressait, escarpé, triste, informe. Où cela?/ Je ne sais. Dans un lieu quelconque des ténèbres».

⁴⁴ Ivi, p. 89. «Un malheureux ensorcelé [...] / Un damné descendant sans lampe,/ Au bord d'un gouffre dont l'odeur/ Trahit l'humide profondeur,/ D'éternels escaliers sans rampe».

⁴⁵ «Le désespéré saisit la fiole qui contient toutes les forces destructives qui donnent la mort: Il est temps de prouver par des actions que la dignité de l'homme ne le cède point à la grandeur de Dieu...Ose d'un pas hardi aborder ce passage, au risque même d'y rencontrer le Néant!». A. Orliac, *La cathédrale symboliste, t. I* in Orliac, *Mallarmé tel qu'en lui-même*, Mercure de France, Paris 1948, p. 90.

⁴⁶ Lawler, *L'eurêka mallarméen*, p. 107.

chaque pensée, exige d'être compris dans une dialectique de la totalité⁴⁷.

Strumento di questa «self-consciousness» sarebbe un gioco di simmetrie perfette, che, non risolvendosi solo in *Igitur*, diventerebbe struttura fondante anche della produzione successiva, come si evince dal ritorno di alcuni termini chiave: *équilibre, identité, confrontation, suspens, équivalence, relation exacte, justaposition*. Entrando poi nella disputa sulla reale o presunta influenza hegeliana, Lawler ricorda come tutti i riferimenti di Mallarmé all'opera del filosofo si trovino solo nella corrispondenza intrattenuta con degli amici hegeliani, e aggiunge come controprova un estratto della celebre lettera a Villiers, in cui esplicitamente il poeta dichiara di avere un'anima prettamente poetica e non filosofica: «Malheureusement, âme organisée simplement pour la jouissance poétique, je n'ai pu, dans la tâche préalable de cette conception, comme vous disposer d'un Esprit - et vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation»⁴⁸.

Da Hegel non deriverebbe dunque le linee di un'estetica, quanto una logica da adattare ai propri fini, condividendo forse anche in questo caso un atteggiamento dello stesso pensiero post-hegeliano di Poe⁴⁹. Influenza dunque questa, che si pone come determinante sia per la modalità compositiva di *Igitur*, che per la sua impostazione concettuale di riferimento. Ma vediamo come la figura di Amleto si stagli su tutte le altre, ponendosi, in maniera più o meno esplicita, come vero e proprio alter ego di *Igitur*. Sono numerosi gli studi critici volti ad evidenziarne l'importanza, da quello storico di Claudel, *La catastrophe d'Igitur*⁵⁰, fino al già citato articolo di Gobin, il quale sottolinea come Mallarmé in *Crayonné au théâtre* parli dell'*Amleto* sostanzialmente come di un monologo, un dramma per un solo personaggio, in cui non si consumi altra tragedia che quella dell'impossibilità di compiere l'Atto: «C'est sur l'unique personnage que l'attention se concentre, et dont la tragédie, la seule possible, à la fois intime et commune à tous [...], est celle de l'incomplétion, de la virtualité; le conflit est interne

mais amplifié par le suspens même de l'acte inachevé»⁵¹.

Anche Bolle sottolinea come con *Igitur* si gettino le basi per una teoria del dramma non più fondato su un susseguirsi di azioni e una compresenza di personaggi, ma sulla struttura fissa del monologo, o «drame avec soi». *L'Amleto* si presta benissimo a questo tipo di rappresentazione, essendo centrato sulla sola figura del protagonista, che appare quasi contornato di fantasmi, di semplici comparse in cui riflettersi. Inoltre la *pièce* shakespeariana, fondata su una retorica dell'interrogazione e del dubbio, dei raddoppiamenti e delle ripetizioni, sembra ripercuotersi nelle volute labirintiche del linguaggio di *Igitur*, nei suoi giochi di ambiguità sintattica, sonora e semantica, come nel ripetuto susseguirsi di negazioni raddoppiate: «Les jeux de mots reflètent une dualité fondamentale. Comme Shakespeare, Mallarmé passe, lui aussi, du calembour à la métaphysique»⁵².

Tuttavia l'ombra dell'*Amleto* insidierebbe, secondo Bolle, grande parte dell'opera mallarmeana, compresi il *Faune* sempre per la sua struttura tendenzialmente monologante e *Hérodiade*; la celebre eroina si prefigurerebbe allora come una sorta di controparte femminile di questo e alla sua stregua, come una *jeune intellectuelle*⁵³. Vorremmo in conclusione notare come in molti luoghi critici si tenda a ricondurre l'indiscutibile e persistente rilevanza di questa figura all'influenza dell'amico Villiers, che Mallarmé in effetti definiva come una sorta di Amleto moderno. Riteniamo tuttavia questo atteggiamento riduttivo e sostanzialmente non corretto, e ci permetteremo in proposito di traslare un'affermazione di Marchal, che ben ci aiuta a cogliere come di sovente nell'amico, il poeta leggesse o

⁴⁷ Ivi, p. 109.

⁴⁸ *Corr.*, p. 259.

⁴⁹ Per uno studio esaustivo delle presenze di Poe in Mallarmé, rimandiamo direttamente a M. Zimmerman, *Mallarmé et Poe: précisions et aperçus*, «Comparative Literature», VI (1954), 4, pp. 304-315. Vedi anche F. Piselli, *Interpretazioni di Poe e Mallarmé*, Tempo lungo edizioni, Napoli 2000.

⁵⁰ P. Claudel, *La catastrophe d'Igitur*, in Claudel, *Réflexions sur la poésie*, Gallimard, Paris 1979. Citiamo inoltre W. Fowle, *Mallarmé as Hamlet. A study of Igitur*, «The outcast chapbooks», XVI (1949); Chassé, *Le thème de Hamlet chez Mallarmé*, «Revue des sciences humaines», (1955), pp. 157-169.

⁵¹ Gobin, *Igitur, Idée de tragédie et tragédie de l'Idée*, p. 16. Osservazione che Howe sembra condividere in un interessante articolo sulla strutturazione del monologo di *Igitur*, e sulle differenti forme del "je" che vi compaiono. Howe, *Monologue ou drame avec soi: Igitur*.

⁵² Bolle, *Mallarmé, Igitur, Hamlet*, p. 861. Sull'utilizzo di un linguaggio doppio, ambiguo e dunque ironico che accomunerebbe *Igitur* e *Amleto*, vedi anche le pagine di De Nardis (De Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, Salvatore Sciascia Editore, Roma Caltanissetta 1962). «*Igitur* vuol essere la dimostrazione della inadattabilità della parola alla interiore pronuncia del poeta: ombra di Amleto, il personaggio senza nome (che di Amleto porta il costume: giustacuore di velluto e collarino di pizzo), testimonia, per mezzo della sua necessaria follia, l'ironica ambivalenza delle parole che egli pronuncia, le quali hanno un senso preciso per lui e uno differente per gli altri». p. 114.

⁵³ Bolle, *Mallarmé, Igitur, Hamlet*, p. 853. Interessante è inoltre il parallelo che Bolle istituisce fra *Igitur* e *Le Cantique de Saint Jean*: «Séparé de son inconscient par la fraise arachnéenne, il [Igitur] fait écho à l'image de la tête du martyr, séparé de sa dualité (du désaccord) par le tranchant de l'épée». p. 854.

trasferisse (come nella celebre conferenza in sua memoria⁵⁴) evidenti cenni autobiografici.

Cet héritier d'une race illustre, qui rappelle «L'Esprit pur» de Vigny et doit sans doute quelque chose à la figure de Villiers de l'Isle-Adam telle qu'elle apparut à Mallarmé à la fin des années soixante, prête surtout une identité idéale – comme le suggère l'épisode intitulé «Vie d'Igitur», qui semble tout droit sorti de la correspondance des années de crise – au poète des nuits de Tournon ou de Besançon.⁵⁵

Lecture psicanalitiche

I marcati tratti autobiografici dell'opera, nonché gli evidenti rimandi fra questa e la corrispondenza privata, hanno consentito molteplici letture psicanalitiche della discesa di Igitur nella tomba. Storica è la lettura di Mauron⁵⁶, che riconduce in realtà tutta la produzione mallarmeana ad una prospettiva psicanalitica, facendo una sorta di ricognizione delle ossessioni personali del poeta. La composizione di *Igitur* allora, intrapresa al termine di una profonda crisi depressiva, testimonierebbe della rinuncia di Mallarmé al suicidio; allo stesso modo, *Un Coup de dés*, redatto alla fine della seconda crisi mallarmeana, esprimerebbe uguali problematiche tramite il ricorso persistente dei medesimi simboli. In entrambe le opere l'idea di assoluto risulterebbe intrecciata con quella di morte, e in entrambe l'unica possibile via d'uscita sarebbe un suicidio metafisico dell'eroe che permetta di realizzarle contemporaneamente. Con la seconda crisi depressiva di Mallarmé non ricomparirebbe però solo *Igitur*, ma anche *Hérodiade* nella rielaborazione del *Cantique de Saint Jean, il Triptyque*, come nuova forma di *Igitur* e del *sonnet en yx*, e infine tornerebbero il mare e i naufragi di *Brise marine* in *Un Coup de dés*; con la considerevole differenza però che solo in *Igitur* l'atto verrebbe compiuto (egli intende dunque come sostanzialmente non simulato il suicidio) mentre nelle altre, esso, indefinitamente procrastinato, sarebbe infine sostituito dal Sogno.

⁵⁴ Sono molteplici in questo testo i legami con *Igitur*, potremmo citarne infiniti luoghi, ma ribadiamo trattarsi di rimandi in cui si confondono evidenti cenni autobiografici. Ci limitiamo a citare questo estratto: «Minuits avec indifférence jetée dans cette veillée mortuaire d'un homme debout auprès de lui-même, le temps s'annulait, ces soirs; il l'écartait d'un geste, ainsi qu'à mesure son intarissable parole, comme on efface, quand cela a servi; et dans ce manque de sonnerie d'instant perçue à de réelles horloges, il paraissait – toute la lucidité de cet esprit suprêmement net, même dans des délibérations peu communes, sur quelque chose de mystérieux...». Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, M II, p. 37.

⁵⁵ Marchal, in *M*, p. 1347.

⁵⁶ C. Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, La Baconnière, Neuchâtel 1950.

Choe, proseguendo una lettura in chiave freudiana di *Igitur*, ma meno forzatamente edipica⁵⁷ e soprattutto legata esclusivamente al testo e non al resto della produzione dell'autore, né alla sua biografia, analizza i simboli presenti nell'opera, primo fra tutti l'orologio, come scatenante un senso di vuoto e di *ennui*, e lo specchio, come testimone di una profonda crisi narcisistica da parte del protagonista, il quale vi si perderebbe alla ricerca delle proprie origini, schiacciato contemporaneamente dall'orrore del vuoto e dell'eternità.

Attié in un recente saggio tutto dedicato a una lettura in chiave lacaniana dell'opera di Mallarmé, scorge i limiti di un'impostazione che voglia ridurre l'opera a mero prodotto del vissuto dell'autore, errore in cui a suo avviso, è caduto Mauron. Egli continua la lettura cartesiana di Marchal, ritenendo che *Igitur* possa leggersi come «une fiction cartésienne», in cui verrebbe però enunciato un *ergo* che mancherebbe di qualsiasi funzione costitutiva del soggetto: «Celui de Descartes est constitutif du sujet, du sujet moderne, comme on dit. Celui de la psychanalyse, qui ne peut s'appuyer sur rien d'autre que sur une énonciation. On peut répéter un million de fois, «je pense», sans qu'il en résulte quoi que ce soit pour le sujet»⁵⁸.

Complessa è inoltre l'analisi di Stanguennec, il quale vede nella struttura di *Igitur* (nonché nella biografia dell'autore) ripetuta in modo proiettivo quella del dramma familiare dell'*Amleto*⁵⁹. L'interiorizzazione del dramma sarebbe avvenuta tramite la lettura di *Amleto*, mentre *Igitur* al contrario sarebbe il prodotto di una sua esteriorizzazione creatrice. L'analisi di Stanguennec si inoltra poi in una serie di parallelismi con la mistica cristiana, con Eckhart, il vangelo di Luca, i grandi maestri del passato, che lo portano a concludere che *Un Coup de dés*

⁵⁷ A.-Y. Choe, *Mourir donc naître, le drame d'Igitur*, in P. Bayard (a cura di) *Lire avec Freud. Pour Jean Bellemin-Noël*, PUF, Paris 1998, pp. 49-67. Choe polemizza in proposito con un articolo di Mauron comparso nella rivista «Les Lettres» del 1948, in cui egli sosteneva che il suicidio di Igitur scaturisse principalmente dal desiderio di ricongiungersi con la madre e la sorella morte. C. Mauron, *Le Coup de dés*, «Les Lettres», 9-10-11 (1948), pp. 155-177. Segnaliamo inoltre come Kristeva evidenzia l'importanza, fra i vari *ébauches* dell'uscita dalla camera, di quello in cui si vuol trasgredire l'ordine materno di non giocare nella tomba degli antenati; episodio con cui si coglierebbe con una lucidità anticipatrice di Freud il bisogno di violare l'interdetto materno. J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, Paris 1974, p. 200.

⁵⁸ J. Attié, *Mallarmé le livre, Études psychanalytiques*, Éditions du Losange, Nice 2007, p. 150.

⁵⁹ Stanguennec, *Mallarmé et l'éthique de la poésie*. Anche Mauron nella sua lettura edipica fa riferimento all'*Amleto*, ma in modo differente. *Igitur/Mallarmé* si confonderebbero sia nella figura di Amleto che in quella di Ofelia, di qui quel tanto di femminile che troviamo in *Igitur*. In Ofelia del resto, scorge le sembianze della sorella morta.

costituisca in un certo senso un ulteriore approfondimento delle tematiche proposte in *Igitur*, avvenuto grazie alla mediazione di questi. Così egli stesso riassume il suo percorso analitico:

Igitur, dont la signification renvoie tout à la fois au drame familial vécu par Mallarmé, à sa lecture «projective» d'*Hamlet* et à la dimension cosmologique de la poésie, dimension retrouvée, par la médiation des Pères et des Maîtres, dans *Le Coup de dés*⁶⁰.

Vi sono poi numerose letture junghiane della discesa di *Igitur* della tomba; lo stesso Cohn, nella sua complessa analisi che non può essere ridotta a una prospettiva meramente psicanalitica, la definisce come una vera e propria discesa nel ventre buio dell'inconscio, e fa riferimento a *Psyche and Symbol* di Jung. In questa chiave il saggio di Bettina Knapp⁶¹, che analizza meticolosamente tutti i simboli presenti nella figura di *Igitur*, eroe che ripercorrerebbe, con la sua discesa negli Inferi, lo stesso cammino di Prometeo, di Orfeo, Dioniso e Cristo. A questo studio si riferisce espressamente la lettura di Wieckowski⁶², secondo cui l'atto di *Igitur* e la sua discesa corrisponderebbero all'ultimo stadio della *quête* alchimistica. Citiamo infine un saggio di Ruppli e Thorel-Cailleteaus in cui una prospettiva alchimistica si fonde a una comparazione del testo con il progetto linguistico abbozzato in *Notes sur le langage* e all'analisi dell'influenza di Poe⁶³.

Igitur: échec littéraire?

Sono stati ampiamente dibattuti fino ad ora i motivi dell'incompiutezza di *Igitur*. Se soprattutto inizialmente sono prevalse analisi tendenti a considerarlo come un tentativo fallimentare volutamente accantonato dal suo autore, negli ultimi decenni l'atteggiamento critico nei confronti di questo testo è notevolmente mutato, e la riduzione a mero *échec* letterario risulta decisamente inattuale⁶⁴. Resta tuttavia aperta l'urgente questione relativa al rapporto fra questo e *Un Coup de dés*, in quanto, vedere il secondo come completamento del primo, comporta necessariamente (pur se implicitamente) una lettura di *Igitur* come semplice abbozzo giovanile; prospettiva che pur serbandone una parte di indiscutibile

⁶⁰ Ivi, pp. 88-89.

⁶¹ B. Knapp, *Igitur or Elbehnnon's Folly: The Depersonalization Process and the Creative Encounter*, «Yale French Studies», 54 (1977), pp. 188-213. Ora in Knapp, *Dream and image*, Whiston Publishing company, Troy, New York 1979.

⁶² D. Wieckowski, *La poétique de Mallarmé. La fabrique des irides*, SEDES, Paris 1998.

⁶³ Ruppli - Thorel-Cailleteaus, *Mallarmé- La Grammaire dans le grimoire*, Droz, Genève 2005.

⁶⁴ Magny ad esempio lo definisce espressamente un «échec littéraire». C.-E. Magny, *Le Ramage et le Plumage*, «Les lettres», (1948), Paris, pp. 84-92, p. 86.

verità, rischierebbe in ultima analisi di apparire limitante.

In quest'ottica si pone in modo più esplicito Gadner Davies⁶⁵, il quale nella sua attenta analisi di *Un Coup de dés*, sottolinea come alcuni simboli in esso contenuti risalgano al 1869, essendo l'opera la versione definitiva di *Igitur*. Suzanne Bernard nel suo celebre studio delle sonorità in *Igitur*, ritiene che Mallarmé ne abbia abbandonato la scrittura perché insoddisfatto dei risultati stilistici, non avendo la prosa raggiunto gli effetti desiderati. Quella modalità di composizione musicale fondata sull'uso insistito della ripetizione, di suoni, ma anche di parole a distanza molto ravvicinata, fino a dare il senso di una monotonia ossessiva, non soddisferebbe più il Mallarmé maturo, che in diverse occasioni si troverà a esprimere resistenze nei confronti delle «séductions trop charnelles des "sonorité élémentaires"»⁶⁶. Dunque sia *Igitur* che *Hérodiade*, entrambi strutturati secondo questa medesima modalità compositiva, rimarrebbero dei tentativi isolati, testimoni di una poetica e di una tecnica giovanile che verrà sostituita da una sempre maggiore attenzione al «côté intellectuel» delle parole, piuttosto che a quello sensoriale e sonoro. Se la Bernard fonda le ragioni dell'incompiutezza di *Igitur* su motivi prettamente stilistici, non mancherà chi ne evidenzierà l'inattualità da un punto di vista concettuale. È il caso, ad esempio, di Bacca⁶⁷, secondo il quale Mallarmé, prima di divenire con *Un Coup de Dés*, precursore della modernità facendosi profeta di una nuova epoca probabilista e indeterminista, avrebbe registrato la fine della vecchia attraverso *Igitur*. Come una sorta di attento sismografo dell'epoca, il poeta attraverso questo «ébauche de poème», avrebbe liquidato definitivamente la fiducia nell'assoluto, in ogni determinismo o aspirazione metafisica. Bacca dunque, vedendo condensato in quest'opera tutto lo spirito dell'epoca passata, continuerebbe a darne una lettura sostanzialmente cartesiana; lettura che, come abbiamo già avuto modo di vedere, vuol essere rovesciata, fra gli altri, da Dragonetti, il quale ipotizza un vero e proprio ribaltamento della *fiction cartésienne*. Se in questo ribaltamento lo spirito della nuova epoca appare come già pienamente rappresentato, ciò che in *Igitur* mancherebbe ancora, e che troveremmo invece espresso in *Un Coup de dés*, è un'adeguata rappresentazione di questa rivoluzione, una vera e propria «subversion grammaticale»⁶⁸, una nuova lingua agrammaticale che permetta di evocare quella virtualità pura cui già si tentava di

⁶⁵ Davies, *Narrative thread in Mallarmé's Igitur drafts*.

⁶⁶ Bernard, *Le poème en prose*, p. 289 (il capitolo su *Igitur* s'intitola per l'appunto: *Igitur et les «allégories somptueuses du néant»*. *La technique des sonorités*).

⁶⁷ J. D. Garcia-Bacca, *La conception probabilistique de l'univers chez Mallarmé (Un Coup de Dés jamais ne abolira le hasard)*, «Empreintes», (1948), pp. 73-89.

⁶⁸ Dragonetti, *Le coup du Cogito*, p.62.

dare voce in *Igitur*, e che era rappresentata dal gesto simbolico del lancio dei dadi.

In molti luoghi critici l'incompiutezza dell'opera è stata motivata anche da un'impossibilità interna dell'opera stessa a compiersi, Melgarejo ad esempio parla di un testo essenzialmente «infinissable»⁶⁹, ma aggiunge anche che a suo avviso il poeta avrebbe trovato delle falle all'interno dell'architettura del racconto che lo avrebbero spinto ad accantonarlo. Secondo Bevilacqua, Mallarmé nel suo tentativo di sprofondamento nella vita interiore, illuminato dallo stesso rigore che aveva spinto il Rousseau delle *Confessions* o il Baudelaire dei *Journaux intimes*, sarebbe arrivato a un punto *indépassable*, avrebbe raggiunto cioè un blocco emotivo troppo doloroso che lo avrebbe paralizzato «come una visione di Medusa»⁷⁰. Cohn all'interno del suo lavoro su *Un Coup de dés* definisce il tentativo di *Igitur* relativamente arido da un punto di vista estetico, e ritiene che Mallarmé si sia scontrato con un principio di regressione infinita che l'ha spinto ad abbandonare la redazione del testo fino alla scoperta, avvenuta con *Un Coup de dés*, di un vocabolario più adeguato allo scopo, ma allora non si tratterà più di provare ad abolire le *hasard*, quanto di *jouer le jeu*⁷¹. Tuttavia nella sua monografia su *Igitur*⁷², Cohn sottolinea come questo non possa dirsi del tutto compreso nell'opera futura, nonostante permarranno in parte medesimi simboli e temi fondanti. Tra le figure persistenti vi sarebbero Amleto («le prince amer de l'écueil»), il naufragio, gli antenati e il castello («le manoir»), tuttavia in *Igitur* il tema del naufragio e degli antenati sarebbe solamente accennato, mancando in quest'opera quello sviluppo diacronico e quell'apertura cosmogonica caratterizzanti invece *Un Coup de dés*⁷³.

⁶⁹ G. Melagrejo, *Fragments et obstacles. Mallarmé et le génie du "Livre" inachevé/ Poésie et dédoublement esthétique*, Peter Lang Publishing, Inc., New York 2009, p. 14.

⁷⁰ L. Bevilacqua, *Le parole mancanti. L'incompiuto nell'opera di Mallarmé*, Edizioni ETS, Pisa 2001, p. 53. Bevilacqua appronta inoltre una lettura che presta notevole attenzione al tema della nascita: *Igitur* per divenire *projeté absolu*, deve in un certo senso redimere l'indiscriminata casualità che l'ha messo al mondo. L'importanza del tema nell'opera di Mallarmé, si evince inoltre da una sua comparsa in chiave personale, nel sonetto giovanile *Parce que la viande était à point rôtie*. In proposito vedi anche Bevilacqua, *Impossibilità di essere nato*, «Paragone», XLVII, (1996), 7-8, pp. 83-91; o in *Igitur ou la folie d'être né*, «Revue de littérature comparée», LXXII (1998), pp. 161-172.

⁷¹ R. Cohn, *Un Coup de dés*, Librairie des Lettres, Paris 1951, p. 21.

⁷² Cohn, *Mallarmé Igitur*.

⁷³ Piselli nel suo saggio sull'estetica di Mallarmé accenna una visione opposta e paradossale: queste due opere evidentemente affini si potrebbero leggere in ordine invertito, cogliendo *Un coup de dés* il momento che precede la storia, che risulterebbe presente invece in *Igitur*. «In un ordine ideale potremmo senz'altro affermare che, posteriore di una trentina d'anni, il *Coup* precede *Igitur*, e che

Si può notare come in sede critica diano una maggiore rilevanza a *Igitur* gli studi incentrati prevalentemente sulla concezione teatrale di Mallarmé; studi che tendono a farne un punto di svolta non solo all'interno della sua produzione, ma all'interno della stessa storia dell'evoluzione del dramma moderno. Block, di cui segnaliamo il fondamentale saggio in proposito⁷⁴, ritiene che nonostante *Igitur* sia ancora molto legato alle aspirazioni giovanili di Mallarmé di mettere in scena i propri drammi (*Il Faune* e *l'Hérodiane* erano stati iniziati espressamente in vista di una rappresentazione al Théâtre français), vi si scorgano i primi abbozzi di quella che sarà la concezione ideale di dramma che elaborerà molti anni dopo in *Crayonné au théâtre*. A conferire un'importanza centrale al testo è Gobin, il quale sottolinea come questo, pur non essendo parte integrante del grande progetto, ne costituisca in un certo senso «l'avvers dialectique»⁷⁵. In quest'incompiuto (derivante da un tentativo insieme metafisico, critico e poetico) si condenserebbero le chiavi per comprendere non solo l'esperienza poetica mallarmeana, ma anche il suo progetto drammatico. A suo avviso *Igitur* sarebbe non solo essenziale fonte di ispirazione per il teatro simbolista, ma arriverebbe a protrarre la sua influenza fino alle espressioni di «retour du tragique» novecentesche, di cui *La Fin de partie* beckettiana costituisce un mirabile esempio. L'importanza di questo testo era già stata colta del resto da Claudel nel suo storico intervento in proposito, il quale lo definì come il dramma più bello del XIX secolo (suscitando invero molte critiche); non solo, egli giunge paradossalmente a negarne lo statuto di incompiutezza, considerando sia l'avventura che il dramma di *Igitur*, sostanzialmente conclusi: «Le poème ou plutôt le drame d'*Igitur* (car c'est un drame, le plus beau, le plus émouvant, que le XIXe. siècle ait produit, et, quoi qu'en ait pensé l'auteur, il est fait, avec ce monologue cinq fois répété et ce court dénouement comme un pied qui tout à coup trébuche)»⁷⁶.

(pel tramite della figura di Amleto, somigliante sia all'ultimo degli Elbehnon che all'adolescente del *Coup*) *Igitur* viene a coincidere con l'ultérieur démon immémorial che naufraga subito dopo il Maître». F. Piselli, *Mallarmé e l'estetica*, Mursia, Milano 1969, p. 224.

⁷⁴ H. Block, *Mallarmé and the symbolist drama*, Wayne state university press, Detroit 1963. Segnaliamo inoltre sull'argomento i più recenti lavori di: T. Alcolombre, *Mallarmé la poétique du théâtre et de l'écriture*, Minard, Fleury-sur-Orne 1995; M. J. Cabral, *Mallarmé hors frontières. Des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Faux titre, Amsterdam, New York 2007.

⁷⁵ Gobin, *Igitur. Idée de tragédie et tragédie de l'Idée*, p. 29.

⁷⁶ Claudel, *La catastrophe d'Igitur*, pp. 133-4. Da notare però come a suo avviso l'avventura di *Igitur* non sia solo compiuta in quanto dramma, ma anche finita da un punto di vista storico: «Mais l'aventure d'*Igitur* est terminée et avec la sienne celle de tout le XIXe siècle. Nous sommes sortis de ce fatal engourdissement, de cette attitude écri-

Sembrerebbe dunque che, al di là del ruolo che *Igitur* o le successive intuizioni contenute in *Crayonné au théâtre*, possano aver svolto nell'ambito della storia del teatro, non tutti gli aspetti contenuti in quest'opera giovanile possano dirsi compresi in *Un Coup de dés*, benché evidenti persistano importanti vicinanze e legami fra questi due testi. Si potrebbe allora forse ipotizzare che di questo *côté* estremamente rilevante, di cui abbiamo appena parlato, non fosse demandato a *Un Coup de dés* di rappresentarne il compimento, quanto a quella complessa idea di dramma e di cerimonia che emerge dai, del resto ben più incompiuti, *brouillons* del «Livre».

Conclusione

Se da un certo punto di vista questa suddivisione in grandi temi ci ha permesso di affrontare, e forse anche di rendere più fruibile, il vasto materiale bibliografico sull'argomento, tuttavia alcuni tagli particolari di lettura dell'opera sono rimasti esclusi dalla trattazione. È il caso ad esempio dell'interessante suggestione avanzata da Bonnefoy, tendente ad avvicinare il tipo di visione sperimentato in *Igitur* a quello della nascente fotografia. Questo nuovo sguardo gettato sulle cose avrebbe influenzato il modo di percepire la realtà empirica, consentendo non solo di *voir* senza *savoir*, ma anche di dar luogo a una vera e propria «*épiphane de l'absence*» paragonabile alla concezione mallarmeana del *Néant*⁷⁷. La fotografia permetterebbe allora quella stessa vista pura (*vue* e non più dunque *vision*) che *Igitur* cercherebbe di cogliere nel proprio volto disparente nello specchio:

N'est-il pas vrai, en effet, que cette image dans le miroir où se concentrent tous les pressentiments d'*Igitur*, toutes ses craintes, mais où il accède aussi à la suprême lucidité, c'est quelque chose de très semblable à la photographie comme concept, les voies d'une parole cherchant au-delà du savoir la perception pure du monde?⁷⁸

Tenendo presente gli studi relativi all'influsso di quest'opera sul dramma moderno cui già abbiamo fatto riferimento, e l'ipotesi appena riportata di Bonnefoy, ci sembra di poter affermare che *Igitur* ponga prepotentemente in primo piano un problema di rappresentazione. Interessante sarebbe allora cercare di capire in quale modo, questo nuovo

sguardo gettato sulle cose modifichi gli ambienti e il personaggio che dipinge.

Abbiamo visto come *Igitur* cerchi il disperdersi del proprio volto nello specchio e come questa dissoluzione non riesca mai a realizzarsi del tutto, potremmo allora ipotizzare che quello che in *Igitur* si vuol cogliere e fermare, cristallizzandolo appunto come in una fotografia, è quel momento di sospensione indefinitamente protratto in cui tutto è in attesa di precipitare: l'eroe, come l'interno di questo castello della purezza vuoto fino allo spasimo, vengono rappresentati in quello stesso momento di «*impuissance à disparaître*» che, secondo Mallarmé, caratterizzerebbe la *danseuse*⁷⁹. Ma se di questa, sparito il volto non ci appare che l'Idée, cosa resta del protagonista di questo racconto incompiuto oltre a un ininterrotto monologo in cui pericolosamente si oscilla fra la prima e la terza persona? Se dunque i suoi contorni vanno a perdersi e a sfaldarsi di fronte ad uno specchio che non è in grado di riprodurre alcuna visione (vista?) pura di sé, né alcuna sparizione totale? Ci sembra di poter affermare che, tramite questo momento di sospensione indefinitamente protratto, resti e si faccia così visibile e tangibile, un ritmo. Il ritmo, non inteso come traccia semplicemente sonora, ma forse come spazio di mezzo, intervallo di sospensione che verrebbe chiamato a fare le veci di una sempre più evidente mancanza di corporeità. Per definire meglio questo concetto potremmo provare a seguire il suggerimento di Gobin, che scorgeva in *Igitur* tracce di alcune intuizioni di Bergson sulla durata. Semplificando ad esempio, per quanto possibile, quanto argomentato nell'*Évolution créatrice* a proposito del mutare della percezione degli oggetti a seguito della presa di coscienza di un incessante scorrere in cui sarebbero immersi, notiamo come questi perdano inevitabilmente i loro bordi; non saranno più gli estremi ad essere percepiti, ma per l'appunto un intervallo di durata. Allora il nuovo tipo di vista sperimentato in *Igitur* potrebbe richiedere un medesimo tipo di consapevolezza, comportando non solo una già sottolineata perdita dei contorni, ma anche una dolente perdita d'individualità. Perdita necessaria del resto affinché possa emergere netta la nozione pura. A ben vedere si profilerebbe qui quello stesso ideale di poetica (e modalità di rappresentazione) che verrà approfondito e teorizzato molti anni dopo in *Crise de vers*: «À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant;

sée de l'esprit devant la matière, de cette fascination de la quantité». p. 138.

⁷⁷ «Il y a eu, dans au moins la première photographie, une sorte d'*épiphane de l'absence*, où paraît le non-être de tout ce qu'on ressentait comme être: en somme, un enseignement de ce que Mallarmé va appeler le Néant.» Y. Bonnefoy, *Sous l'horizon du langage*, Mercure de France, Paris 2002, p. 217.

⁷⁸ Ivi, pp. 229-230.

⁷⁹ Sono divenute oramai celeberrime queste dichiarazioni mallarmeane sulla danza contenute in *Crayonné au théâtre*: «À savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, ...». In *M II*, p. 171.

si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure»⁸⁰.

L'essenza sarà dunque colta tramite un'epifania dell'assenza, tramite l'eco vibrante di una sparizione. È interessante notare come in un saggio di Didi-Huberman⁸¹ in cui il pensiero di Bergson viene comparato alla tecnica fotografica di Jules Marey, si delineino le forme di un cambiamento nella rappresentazione che ha sorprendenti punti in comune con quanto appena descritto. Negli esperimenti sul movimento di Jules Marey non sarà più l'essere umano a manifestarsi, nei suoi contorni e nelle sue singole parti, bensì il suo ritmo vivente: «On ne voit ni la colonne vertébrale, ni le pubis de l'homme qui marche; on ne voit même pas, de cet homme, la silhouette, encore moins l'aspect; mais on voit très bien le *rythme vivant* qui finit par donner à ses courbes quelque chose comme une étrange *beauté nôtre*»⁸².

Del resto in questo stesso saggio non mancano riferimenti alla concezione fluida dei corpi che emergerebbe dalle considerazioni sulla danza di Mallarmé, che verrebbero enunciate con termini filosofici, in maniera «pratiquement bergsonienne»⁸³. Con ciò non si vorrebbe in nessun modo ricondurre l'intera complessa problematica contenuta in *Igitur* ad un universo bergsoniano. Abbiamo già avuto modo di notare come ogni lettura che si voglia onnicomprensiva dell'opera rischi, data la sua dolente incompiutezza, di rivelarsi riduttiva, se non fuorviante. Si vorrebbe però sottolineare come possa dimostrarsi proficua un'analisi dei cambiamenti delle modalità di rappresentazione di cui in *Igitur* si scorgono alcuni prodromi, anche alla luce delle contemporanee intuizioni bergsoniane sul movimento e la durata. Ciò permetterebbe non solo di cogliere l'assoluta aderenza dell'opera alle più avanzate problematiche del proprio tempo (Didi-Huberman nel già citato saggio parla di un cambiamento radicale dell'«*anthropomorphisme dans l'image*»⁸⁴), consentendoci dunque di respingerne qualsiasi visione riduttiva o che ne faccia un semplice abbozzo in vista di *Un Coup de dés*; ma ci permetterebbe anche forse di cogliere la profondità esistenziale dello stallo in cui il personaggio ci appare costretto (che verrà in vario modo ripercorsa e assimilata nel teatro novecentesco), quasi in balia, per una percezione troppo netta e tragicamente lucida del reale, di un tentativo paradossale di durata immobilizzata.

⁸⁰ Ivi, p. 213.

⁸¹ G. Didi-Huberman – Mannoni, *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Gallimard, Paris 2004.

⁸² Ivi, p. 210.

⁸³ Ivi, p. 292.

⁸⁴ Ivi, p. 207.

Bibliografia:

Lavori critici interamente dedicati a Igitur

L. BEVILACQUA, *Igitur, impossibilità d'essere nato*, «Paragone», XLVII (1996), 7-8, pp. 83-91.

L. BOLLE *Mallarmé, Igitur, Hamlet*, «Critique», 21 (1965), pp. 853-63.

E. BONNIOT *Préface d'Igitur*, in S. Mallarmé, *Igitur ou la folie d'Elbehnon*, Gallimard, Paris 1925. Poi in S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, a cura di Mondor – Aubri, Pléiade, Gallimard, Paris 1945.

A. BUTET, *L'Hypothèse du sombre précurseur dans la conception d'Igitur ou l'influence de Schopenhauer sur la pensée mallarméenne*, «Lettres Romanes», XLIII (1989), 4, pp. 303-314.

A.-Y. CHOE, *Mourir donc naître, le drame d'Igitur*, in P. Bayard (a cura di), *Lire avec Freud. Pour Jean Bellemin-Noël*, PUF, Paris 1998.

P. CLAUDEL, *La catastrophe d'Igitur*, in Claudel, *Reflexions sur la poésie*, Gallimard, Paris 1979.

R. G. COHN, *Mallarmé: Igitur*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1981.

R. G. COHN, *Wherefore Igitur?*, «Romanic Review», 60 (1969), pp. 174-77. Ora in Cohn, *Mallarmé: Igitur*, trad. fr. di L. Holt – R. Coward, in *Vues sur Mallarmé*, Nizet, Paris 1991.

G. DAVIES, *Narrative thread in Mallarmé's Igitur drafts*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», 44 (1991), pp. 45-58.

R. DRAGONETTI, *Le coup du Cogito de Descartes dans le jeu poétique de Mallarmé*, in AA. VV., *Échiquiers d'encre. Le jeu d'échecs et les lettres: XIXe-XXe*, Droz, Genève 1998.

R. DRAGONETTI, *Métaphysique et poétique dans l'œuvre de Mallarmé (Hérodiade, Igitur, Le Coup de Dés)*, «Revue de métaphysique et de morale», 84 (1979), pp. 366-393.

A. FONTAINAS, *Igitur de Stéphane Mallarmé*, «Mercure de France», (1926).

W. FOWLIE, *Mallarmé as Hamlet. A study of Igitur*, «The outcast chapbooks», XVI (1949).

U. FRANKLIN, *Toward the prose fragment in Mallarmé and Valéry: Igitur and Agathe*, «The French Review», XLIX (1975-6), pp. 536-548.

J. D. GARCIA-BACCA, *La conception probabilistique de l'univers chez Mallarmé (Un Coup de Dés jamais ne abolira le hasard)*, «Empreintes», (1948), pp. 73-89.

A. GILL, *Esquisse d'une explication de la Vie d'Igitur*, «Saggi e ricerche di letteratura francese», Feltrinelli, Milano 1961, pp. 163-99.

P. GOBIN, *Igitur. Idée de tragédie et tragédie de l'Idée*, in AA. VV., *Aux sources de la vérité du théâtre moderne*,

Actes du Colloque de London (1972), Lettres modernes Minard, Canada 1974.

B. KNAPP, *Igitur or Elbehnon's Folly: The Depersonalization Process and the Creative Encounter*, «Yale French Studies», 54 (1977), pp. 188-213. Ora in Knapp, *Dream and image*, Whiston Publishing company, Troy, New York 1977.

E. A. HOWE, *Monologue ou drame avec Soi: Igitur*, «Nineteenth-Century French Studies», 27 (1999), pp. 356-65.

N. M. HUCKLE, *Mallarmé and the strategy of transformation in Igitur*, «Nineteenth-Century French Studies», 19 (1991), 2, pp. 290-303.

V. JEHASSE-LAVIELLE, *Pour une théorie de la différentielle signifiante. Une lecture d'Igitur*, thèse 3 cycle, Univ. Paris, X, 1977.

M. KESTING, *M's Igitur, drame de la conscience*, «Wege der Literaturwissenschaft», (1985), pp. 250-268.

L. LALOY, *Igitur ou la folie d'Elbehnon. Drame inédit de Stéphane Mallarmé*, «Comoedia», (1925).

J. LAWLER, *L'euréka mallarméen*, «Critique», 619 (1998), pp. 797-811. Ora in *Situating Mallarmé*, David Kinloch; Gordon Millan, Oxford, Lang. 00 (French studies of the eighteenth and nineteenth centuries, 10).

J. LAWLER, *Claudél's «La Catastrophe d'Igitur»*, in *Australian divagations. Mallarmé and the 20th century*, ed. Jill Anderson, New York, Lang, 02. IX.

K. MIYABAYASHI, *Plume-a-je: une lecture d'Igitur*, in AA.VV, *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Hermann, Paris, 1999.

A. MORA, *Stéphane Mallarmé. Igitur ou la folie d'Elbehnon*, «Volonté», (1925).

R. NELLI, *Igitur ou l'argument ontologique retourné*, «Les lettres», (1948), pp. 147-154.

P. ROTTEMBERG, *Une Lecture d'Igitur*, «Tel Quel», 37 (1969), pp. 74-94.

P. SOUDAY, *Igitur de Stéphane Mallarmé*, «Le Temps», (1925).

R. STABEL, *Igitur. Mallarmés Erfahrung der Literatur*, Fink, Munich 1976.

J.-L. STEINMETZ, *Le spiritogramme. Igitur. La chambre frontalière*, in Steinmetz, *Le champ d'écoute. Essais critiques. Nodier, Gautier, Borel, Rimbaud, Mallarmé, Zola, Verne*, Langages, À la Baconnière, Neuchâtel, Suisse 1985.

A. TERLECKI, *Mallarmé and Symbolism (Part II). Igitur ou la folie e'Elbehnon*, «Kwartalnik Neofilologiczny», XXXV (1988), pp. 385-407.

S. VERDIN, *Igitur ou la Folie d'Ohnleben*, «CCIEP», 170 (1986), pp. 8-18.

K. WAIS, *Igitur, Mallarmé*, «Comparative literature studies», 4, 1, 2 (1967), pp. 35-43.

Lavori critici parzialmente dedicati a Igitur

T. ALCOLOUMBRE, *Mallarmé: la poétique du théâtre et de l'écriture*, Minard, Paris 1995.

J. ANDERSON, *La poésie éprise d'elle-même. Poétique de Stéphane Mallarmé*, Peter Lang Publishing, New York 2002.

J. ATTIE, *Mallarmé le livre. Étude psychanalytique*, Éditions du Losange, Nice 2007.

A. BALAKIAN, *The fiction of the poet*, Princeton University Press, Princeton/New Jersey 1992.

S. BALLESTRA-PUECH, *L'«araignée sacrée» de Mallarmé*, in Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araigné dans la littérature occidentale*, Droz, Genève 2006.

S. BERNARD, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Librairie Nizet, Paris 1959.

L. BERSANI, *The Death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.

L. BEVILACQUA, *Le Parole mancanti. L'incompiuto nell'opera di Mallarmé*, Edizioni ETS, Pisa 2001.

M. BLANCHOT, *Faux Pas*, Gallimard, Paris 1943.

M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955.

M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959.

H. M. BLOCK, *Mallarmé and the materialization of the abstract in the modern drama*, in AA. VV. *Aux sources de la vérité du théâtre moderne*, Actes du colloque de London (1972), Lettres modernes, Minard, Canada 1974.

C. BO, *Mallarmé*, Rosa e Ballo Editori, Milano 1945.

Y. BONNEFOY, *La hantise du ptyx: un essai de critique en rêve*, William Blake & Co., Bordeaux 2003.

Y. BONNEFOY, *Préfaces d' Igitur, Divagations, Un coup de dés*, coll. «Poésie», Gallimard, Paris 1976.

Y. BONNEFOY, *Sous l'horizon du langage*, Mercure de France, Paris 2002.

A. R. CHISHOLM, *Mallarmé's Grand Œuvre*, University Press, Manchester 1962.

H. COOPERMAN, *The Aesthetic of Stéphane Mallarmé*, Russel and Russel, New York 1941.

G. DAVIES, *Vers une explication rationnelle du «Coup de dés»*, José Corti, Paris 1992.

Y. DELÈGUE, *Mallarmé, le suspens*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

- L. DE NARDIS, *L'ironia di Mallarmé*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1962.
- J. DERRIDA, *La Dissémination*, Éditions du Seuil, Paris 1972.
- R. DE RENÉVILLE, *L'expérience poétique*, Gallimard, Paris 1938.
- R. DRAGONETTI, *Études sur Mallarmé*, Gand, Romantica Gardensia, 1992.
- R. DRAGONETTI, *Métaphysique et poétique dans l'oeuvre de Mallarmé: Hérodiade, Igitur, Le Coup de dés*, «Revue de métaphysique et de morale», 84 (1979), pp. 366-393. Ora in *Études sur Mallarmé*.
- Y.-A. FAVRE, *Mallarmé. Poésies*, Hachette, Paris 1977.
- J. GENGOUX, *Le symbolisme de Mallarmé*, Nizet, Paris 1950.
- J. KRISTEVA, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe. siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris 1974.
- H. ISHIDA, *La formation de la poésie de Mallarmé, des «Œuvres de jeunesse» à «Igitur»*, Thèse de nouveau doctorat Univ. De Paris X, 1989.
- P. LACOUÉ-LABARTHE, *Musica ficta, figures de Wagner*, C. Bourgois, Paris 2007.
- M. LUZI, *Studio su Mallarmé*, Sansoni, Firenze 1952.
- C.-E. MAGNY, *Le Ramage et le Plumage*, «Les Lettres», (1948), pp. 84-92.
- V. MAGRELLI, *Traduzione, adattamento, riscrittura: Mallarmé fra Poe e Beckford*, «Rivista di letterature moderne e comparate», 55 (2002), 1, pp. 55-66.
- B. MARCHAL, *Lecture de Mallarmé*, José Corti, Paris 1985.
- B. MARCHAL, *La religion de Mallarmé*, José Corti, Paris 1988.
- C. MAUCLAIR, *Souvenirs sur le mouvement symboliste en France*, «La Nouvelle Revue», (1898), pp. 453-458.
- C. MAURON, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*. La Baconnière, Neuchâtel 1950.
- C. MAURON, *Le «Coup de dés»*, «Les Lettres», 9-10-11 (1948), pp. 155-177.
- G. MELGAREJO GRANADA, *Fragments et obstacles. Mallarmé et le «génie» du Livre inachevé/Poésie et dédoublement esthétique*, Peter Lang Publishing, Inc., New York 2009.
- G. MICHAUD, *Mallarmé*, Hatier, Paris 1957.
- J.-C. MILNER, *Mallarmé au tombeau*, Verdier, Paris 1999.
- O. PAZ, *Duchamp ou le château de la pureté*, Éditions Claude Givaudan, Genève 1967.
- R. PEARSON, *Une aptitude délicate à finir: Mallarmé and the Orthography of Incompletion, Esquisses/ébauches: Projects and the Pre-Texts*, in *Nineteenth-Century French Culture*, New York, Lang 2007.
- F. PISELLI, *Mallarmé e l'estetica*, Mursia, Milano 1969.
- G. POULET, *Études sur le temps humain II, La Distance intérieure*, Plon, Paris 1950.
- A. ORLIAC, *La cathédrale symboliste, t. II, Mallarmé tel qu'en lui-même*, Mercure de France, Paris 1948.
- J.-P. RICHARD, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris 1961.
- J. ROYÈRE, *Mallarmé*, Messein, Paris 1927.
- RUPPLI/THOREL-CAILLETEAUS, *Mallarmé - La Grammaire dans le grimoire*, Droz, Genève 2005.
- M. SHATAR, *The theatre of the mind. An analysis of works by Mallarmé [Igitur], Yeats, Elliot*, «Dissertation abstraites», 27 (1966-67), 2161° [Thèse Emory univ. '66].
- P. SOLLERS, *Littérature et totalité*, «Tel Quel», 26 (1966), pp. 81-95.
- A. STANGUENNEC, *Mallarmé et l'éthique de la poésie*, Librairie Philosophique Vrin, Paris 1992.
- J.-L. STEINMETZ, *Mallarmé. L'absolu au jour le jour*, Fayard, Paris 1998.
- A. USHIBA, *Poe et Mallarmé*, «Revue de Lettres Modernes 1825-1832», (2005), pp. 85-108.
- P.-O. WALZER, *Mallarmé*, Seghers, Paris 1963.
- D. WIECKOWSKI, *La poétique de Mallarmé. La fabrique des irides*, SEDES, Paris 1998.
- M. ZIMMERMAN *Mallarmé et Poe: précisions et aperçus*, «Comparative Literature», VI (1954), 4, pp. 304-315.