

Luca Pietromarchi*

Baudelaire: la musica anteriore

È cosa davvero singolare che uno dei più celebri versi del romanticismo francese ad argomento musicale, un decasillabo formato dall'enumerazione dei nomi di tre compositori, sia un verso metricamente sbagliato, dunque musicalmente forzato: «Il est un air pour qui je donnerais / Tout Rossini, tout Mozart et tout Wèbre». Il mantenimento della pronuncia corretta *Weber* ne avrebbe fatto un endecasillabo – in una poesia tutta in decasillabi – e non avrebbe fornito la rima che chiama il successivo *funèbre*. Quindi, di mano dell'autore, un asterisco a piè di pagina prega il lettore di credere che la pronuncia corretta sia *Wèbre*¹. Una rima vale una bugia! Eppure, malgrado questa falsa partenza, *Fantaisie* di Gérard de Nerval (1831) può costituire l'obbligato punto di avvio di ogni riflessione sul rapporto – quantomeno a livello tematico – tra poesia e musica in ambito romantico francese. Che è l'ambito in cui si colloca *La Musique* di Baudelaire.

Nerval, *Fantaisie*

Il est un air, pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart et tout Wèbre,
Un air très vieux, languissant et funèbre,
Qui pour moi seul a des charmes secrets.

Or, chaque fois que je viens à l'entendre,
De deux cents ans mon âme rajeunit...
C'est sous Louis XIII – et je crois voir s'étendre
Un coteau vert, que le couchant jaunit,

Puis un château de brique à coins de pierre,
Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs,
Ceint de grands parcs, avec une rivière
Baignant ses pieds, qui coule entre des fleurs;

* Università degli Studi Roma Tre.

¹ Nei *Phares*, al verso 32, Baudelaire farà correttamente rimare *Weber* con *vert*.

Puis une dame, à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en son costume ancien
Que dans une autre existence peut-être
J'ai déjà vue et dont je me souviens! (Nerval, 1989: I, 339)

Questa celebre poesia, uno dei più alti dialoghi lirici tra musica e poesia, si apre con l'ascolto di un'aria musicale, imprecisata ma soggettivamente definita superiore ad ogni altra. La ragione della sua superiorità è che essa mantiene la promessa che il romanticismo assegna all'ascolto musicale, e che ne costituisce il *segreto*: la musica fa sentire («je viens à l'entendre»), l'ascolto fa vedere («je crois voir») e la visione fa ricordare («je me souviens»). Questa la felice manifestazione romantica del potere prima visivo, quindi evocativo della musica, che ha come ultima finalità quella di sollecitare la memoria di un tempo, si potrebbe dire, intemporale e immemorabile. La poesia di Nerval è generosa di esempi che vanno in questa direzione: che sia «l'ancienne complainte» della *Rêverie de Charles VI* o la «ancienne romance» di *Delfica*, «cette chanson d'amour qui toujours recommence», sono musiche che riconducono l'ascoltatore nelle remote pieghe del passato da cui emergono. «La mélodie – scriveva Marie-Jeanne Durry, pioniera degli studi nervaliani – est toujours reconnue autant qu'entendue. Les choses vues sont moins la prise de l'œil qu'elles n'émergent d'un souvenir de sensation, d'une ancienne vision» (Durry, 1955: 19). E così, in *Fantaisie*, il presente gradualmente si proietta in una sempre più profonda lontananza storica («sous Louis XIII»), fino a risalire in un aldiquà del tempo, in una dimensione metastorica, ma che la musica rende felicemente accessibile. E la poesia con docilità e genialità asseconda questa elevazione a ritroso nel tempo, traducendo in immagini, luci, forme e figure quel che la musica suggerisce.

Essa chiaramente evoca una sensazione di profonda armonia: termine musicale di cui la poesia si appropria creando il meraviglioso effetto di liquida circolarità e di luminosa rifrazione che avvolge il paesaggio, facendo del mattone, della pietra, del vetro e dell'acqua altrettanti *relais* luminosi. Ma ancor prima della tonalità dei colori, essi modulano quel principio di unità e di universale corrispondenza che è la cifra della bellezza romantica, in cui il frammento, il disparato si trovano ricondotti nell'alveo dell'Uno. E di questo principio di unità, di riconciliazione del vicino e del remoto, del presente e del passato, dell'adesso e del prima, è figura – è regina – la dama bionda dagli occhi neri che appare alla finestra del castello negli ultimi versi (cfr. Poulet, 1971). Figura sconosciuta

eppure familiare, essa è la garante della promessa che il romanticismo assegna alla musica: risalire il tempo, dischiudere le porte delle origini, attivando il ricordo della *vita prima dell'esistenza*², ovvero l'anamnesi di quella che Baudelaire, vent'anni dopo *Fantaisie*, precisamente chiamerà: *la vita anteriore*, che è il titolo del dodicesimo componimento dei *Fiori del male*³.

In Baudelaire, la celebrazione poetica della musica sarà anch'essa, inizialmente, la romantica celebrazione dei suoi arcani poteri mnemonici. La musica ricorda. Ricorda il Tempo di prima del tempo storico. Ne *La Vie antérieure*, saranno «les tout-puissants accords» della «riche musique» del mare a far risalire l'immaginazione al tempo immemoriale della prima felicità dell'uomo – «J'ai longtemps habité sous de vastes portiques» –, felicità comunque in Baudelaire già adombrata dalla presenza di un *segreto* (cfr. De Nardis, 1993).

In *Harmonie du soir*, e già il titolo è un omaggio alla musica, risuonano degli accordi poetici – innescati nella prima strofa dalla scia di allitterazioni in *an-en* (*temps, vibrant, encensoir, mélancolique, langoureux*) – che attraverso «les sons», la «valse» e «le violon», convergono nel ricomporre le splendide vestigia «du passé lumineux». E nella luce di quel luminoso passato che la musica ha evocato, rubando alla poesia la sua funzione di «sorcellerie évocatoire» (*Fusées*, XI), può svolgersi, nell'ultimo verso, in perfetta similitudine con l'apparizione della dama di Nerval, *l'ostensione* del ricordo di un'impresicata, per questo arcana, figura femminile: «Ton souvenir en moi luit comme un ostenseur!». Da notare come la scintilla che si accende nell'aggettivo *lumineux* si trasmette al verbo *luire*: è in questa luce che la musica dischiude e fa risplendere – letteralmente: *splendere di nuovo* – la reminiscenza della vita anteriore.

Cercando una via di evasione al dolore della vita presente, Mallarmé fisserà l'azzurro che appare dietro al vetro di una finestra, anelando «Au ciel antérieur où fleurit la poésie» (*Les Fenêtres*). L'ascendenza baudelairiana di questo verso è chiara: il cielo anteriore di Mallarmé si stende sulla vita anteriore di Baudelaire. E di quel cielo la musica aprirà le porte: di quel, si potrebbe dire, *cielo del ricordo* a cui Baudelaire

² Poulet (1971: 13) «Souvenir réel, davantage et ineffaçablement elle est le souvenir d'une apparition désincarnée qui n'était déjà que souvenir».

³ Nerval aveva già parlato di «existence antérieure», nel *Voyage en Orient*: «Le monde qui se compose ainsi dans la tête des enfants est si riche et si beau, qu'on ne sait s'il est le résultat exagéré d'idées apprises, ou si c'est un ressouvenir d'une existence antérieure et la géographie magique d'une planète inconnue» (Nerval, 1989: II, 189).

sembra alludere allorché scriverà in una celebre annotazione di *Fusées*: «La musique creuse le ciel» (Baudelaire, 1975: 653). La musica scava il cielo fino a far apparire, attraverso le volute dei suoi accordi, il paradiso perduto della vita anteriore. «C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes, / Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs» (Baudelaire, *La Vie antérieure* [1975: 17]). Mallarmé non avrà esitazione a riconoscere dietro alle sue finestre questo baudelairiano *azzurro anteriore*.

Se questa è la suprema funzione romantica della musica, Baudelaire subito la riconoscerà al suo primo ascolto di Wagner⁴. Nella commovente lettera che scrive al compositore nel febbraio 1860, egli presterà alla sensazione suscitata da alcuni brani di *Tannhäuser* e di *Lohengrin* – «la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvé» (Baudelaire, 1973: I, 672) – una connotazione anzitutto fisica, nel senso di un'elevazione spaziale e di una burrascosa navigazione marina: «volupté (...) qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer». Bisognerà attendere il grande articolo dell'anno successivo – *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* – affinché la voluttà fisica suscitata dalla musica si moduli in emozione mentale definendosi, nella migliore tradizione romantica, come il *ricordo* di una vertiginosa voluttà suscitata dall'elevazione in uno spazio siderale e in un passato immemoriale: «Je me sentis délivré des liens de la pesanteur, et je retrouvai par le souvenir l'extraordinaire volupté qui circule dans les lieux hauts» (Baudelaire, 1976: 784. I corsivi sono di Baudelaire). La perfetta coincidenza di questo passo con «les voluptés calmes» della *Vie antérieure* conferma la natura essenzialmente musicale del piacere che la poesia evocava: la voluttà musicale della rimemorazione. E rimemorazione musicale che si sviluppa nel senso di un'elevazione: per esprimere quell'«enlèvement» che egli ha provato all'ascolto di Wagner⁵, Baudelaire scrive di aver allora concepito «l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase faite de volupté et de connaissance, et planant au-dessus et bien loin du monde naturel» (Baudelaire, 1976: 785). A tal punto questa esperienza coincide in Baudelaire con la più profonda vena idealistica della sua immaginazione, che egli non esita a ritrovare, per esprimerla, le stesse parole che aveva dedicato, tre anni prima, all'ascensione nell'alto degli spazi in *Élévation*: «Au-dessus des étangs [...] Mon esprit, tu te

⁴ Della vasta bibliografia su questo tema si segnalano Kopp (1994), Jackson (2001) e Landi (2019).

⁵ Lettera a Poulet-Malassis del 16 febbraio 1860: «Ç'a été, cette musique, une des grandes jouissances de ma vie ; il y a bien quinze ans que je n'ai senti pareil enlèvement» (Baudelaire, 1973: I, 671).

meus [...] Avec une indicible et mâle volupté [...] Heureux celui [...] qui plane sur la vie». A questo livello, la stessa poesia di Baudelaire si colloca non lontano da quel «point assez avancé des temps modernes» in cui «l'art, poésie et musique surtout, n'a eu pour but que d'enchanter l'esprit en lui présentant des tableaux de béatitude» (Baudelaire, 1976: 168).

Eppure, nell'universo di Baudelaire, è raro che una promessa sia durevolmente mantenuta. Tanto più se la promessa è quella dell'evasione, dell'elevazione, del «retour vers l'Eden perdu» (Baudelaire, 1976: 165). E la musica non mancherà anch'essa di tradire le promesse che pure aveva ripetutamente formulato. Di questa rottura è espressione proprio il sonetto che nei *Fiori del male* si intitola *La Musique*, spesso banalizzato a «célébration de la puissance libératrice de la musique» (Adam, 1961: 359).

La Musique

La musique souvent me prend comme une mer!
 Vers ma pâle étoile,
 Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
 Je mets à la voile;

La poitrine en avant et les poumons gonflés
 Comme de la toile
 J'escalade le dos des flots amoncelés
 Que la nuit me voile;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
 D'un vaisseau qui souffre;
 Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
 Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
 De mon désespoir!

È vero che la poesia sviluppa la metafora filata dell'ascolto musicale in navigazione marina, esattamente come avverrà nella lettera a Wagner. È vero che la scelta, unica in tutta la raccolta, di alternare alessandrini e pentasillabi mima un movimento di elevazione a forma di spirale. «Reprendre à la musique son bien» dirà Valéry, e qui è la poesia, che, pur parlando della musica, *scava il cielo*. Ne riprende difatti anche la romantica funzione idealistica: è elevazione – oltre il «plafond de brume», lo stesso che nel quarto *Spleen* si moltiplicherà in «plafonds

pourris» – «vers ma pâle étoile», elevazione verso un luminoso punto celeste che la triplice assonanza (in un pentasillabo!) in *a* fa brillare come l'Uno, nei wagneriani «lieux hauts» (Baudelaire, 1976: 784). La luce di questa *étoile* brilla ferma sopra le due quartine e ne polarizza il movimento ascensionale, presentandosi pressoché identica alla rima in tutti e quattro i pentasillabi delle quartine: *étoile, voile, toile, voile*. È una scia paronomastica che traccia nel «vaste éther» la vittoria dell'identico sul dissimile, del permanente sul transitorio, dell'Uno sul molteplice. Verso questa *stella non variabile* sale la poesia che mima la musica nel suo slancio dinamico.

Nel *Voyage*, l'Eldorado annunciato dall'uomo che sta di vedetta sul veliero si rivelerà un misero scoglio: e così anche il vascello della *Musique* è destinato al naufragio. O, piuttosto, a segnare la crisi di quella concezione romantica della musica come esperienza anamnesica, ovvero come propizia al risveglio della memoria. Già la prima terzina introduce un campo semantico – *passion, souffre, convulsion* – che brutalmente assegna come funzione alla musica non più la contemplazione del mare e del cielo, bensì l'espressione della sofferenza umana. La musica non cancella più il presente nel ricordo del prima, non innalza, ma precipita lo sguardo nel tumulto delle passioni. O più esattamente, questa poesia di Baudelaire, nella *chute* della sua ultima terzina⁶, spoglia la musica di ogni potere sublimante, conferendole piuttosto la funzione propria alla sua poesia: riflettere la dissonanza tra speranza e disperazione, tra Ideale e Spleen, che è la chiave – non certo musicale – di ogni componimento dei *Fiori del male*.

La musica sublimante poteva trovare la sua eloquente metafora nell'immagine di uno specchio in cui si riflette la doppia profondità del cielo e del tempo. Nella *Vie antérieure*, il mare si presentava difatti nell'immagine di un grande specchio in cui si fondevano – «Mêlaient d'une façon mystique et solennelle» – l'immagine del cielo, la musica delle onde e i colori del tramonto. E nelle quartine de *La Musique*, il mare – la musica – è anch'esso uno specchio rivolto verso il cielo. Ora, e si tratta di una inversione metaforica di straordinaria eloquenza, quello specchio l'ultima terzina lo gira, e lo dirige verso il basso. Verso la profondità di un abisso – «gouffre» – che è fatto rimare con «souffre» (verbo soffrire, ma omofono di zolfo!) per dire la verità del dolore di cui, specchiandolo, si fa carico la poesia nella sua ricerca di una nuova musica: musica che non ricorda più, o che ricorda solo l'amarezza di

⁶ Cfr. Brunel (2014-2015: 70) «La chute de ce poème qui est comme la chute de la vague».

un esilio lontano da un paradiso irrimediabilmente perduto. Poesia, e musica, più che della vita anteriore, del dolore interiore.

La Musique appare nella prima edizione dei *Fiori del male*, nel 1857. Solo tre anni dopo, nel 1860, Baudelaire ha la possibilità di ascoltare la musica di Wagner. Una scoperta che ha l'effetto di una paramnesia. Gli sembra, pur non avendola mai ascoltata prima, di ricordare quella musica, a tal punto in essa gli sembra di riconoscere la propria poetica, con una ammirazione che tocca lo sgomento⁷. Nel descrivere la musica di Wagner, Baudelaire puntualmente ritroverà la metafora marina della sua poesia: «L'ouverture [del *Vascello fantasma*] est lugubre et profonde comme l'Océan, le vent et les ténèbres» (Baudelaire, 1976: 805). Quella profondità, marina e musicale, corrisponde alla profondità del cuore umano, di cui tutte le voci trovano nella musica di Wagner la loro modulazione: «Cette musique-là exprime avec la voix la plus suave ou la plus stridente tout de ce qu'il y a de plus caché dans le cœur de l'homme» (Baudelaire, 1976: 806). Ma si tratta di una musica che è anzitutto, se non esclusivamente, mantenuta nel registro dell'elevazione e dell'esaltazione passionale. «Ce qui me paraît donc avant tout marquer d'une manière inoubliable la musique de ce maître, c'est l'intensité nerveuse, la violence dans la passion et dans la volonté» (Baudelaire, 1976: 806).

Pertanto, quell'altra musica – musica *senza movimento*, musica che lambisce il silenzio – evocata nell'ultima terzina della *Musique*, appartiene anzitutto a Baudelaire, e corrisponde alla vena più drammatica e profonda della sua poetica. Chiudendosi sulla parola «désespoir», questo sonetto orba la speranza del ritorno di cui è carica la musica romantica, e quella di Wagner in massimo grado⁸. È musica-poesia, quella di Baudelaire, che invece del cielo, scava il dolore: musica-poesia che non sale, ma piuttosto che scende, e che in *Spleen IV* giunge ad evocare la cacofonica immagine delle campane che d'un

⁷ Baudelaire (1973: I, 672) «D'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage ; il me semblait que cette musique était la mienne, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer».

⁸ Sul potere della musica wagneriana di evocare l'antieriorità mitologica del mondo, si legga la suggestiva descrizione di Francesco Orlando del primo accordo dell'*Oro del Reno*: «Bisogna cominciare da uno stadio così antico che non accede alla parola: è invece immediatamente evocato dalla musica con la famosa prima nota del preludio orchestrale. Una profondissima, immobile, buia e pacifica nota dei contrabbassi, a cui si sovrappongono i fagotti quadruplicandone la durata. Essa esprime qualcosa come l'indistinzione originaria; oppure la materia prima d'ogni vita; oppure la vita prima d'ogni forma umana» (Orlando, 2020: 93).

tratto «sautent avec furie / Et lancent vers le ciel un affreux hurlement»: portata al cuore dei *Fiori del Male*, è questa l'eco delle terribili campane che Poe, tradotto da Baudelaire, aveva fatto istericamente stormire in quella provocazione prosodica che è *The Bells*:

Keeping time, time, time,
 In a sort of Runic rhyme,
 To the tintinabulation that so musically wells
 From the bells, bells, bells, bells,
 Bells, bells, bells –

[...]

How they clang, and clash, and roar!

Yves Bonnefoy considerava *The Bells* «la esplicita constatazione dello sregolamento (*dérèglement*) della grande musica occidentale del senso» (Bonnefoy, 2014: 131). L'eco di queste campane lo ritroveremo nella *Cloche fêlée*, nell'antinomia tra la campana musicale, «la cloche au gosier vigoureux» che lancia verso il cielo il suo fedele «cri religieux», e quello che invece egli sente come lo strumento della sua poesia, provocatoriamente rappresentato da una campana incrinata. Al suono musicale e cristallino della prima, quest'ultima oppone la sua «voix affaiblie» che assomiglia al «rôle épais d'un blessé», verso che Bonnefoy ha definito «parmi les plus terribles qui furent jamais écrits». Questo rantolo in cui muore il suono della campana di nuovo risuonerà nelle terribili *stanze* di *Obsession*: «Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux rôles».

A questo livello, la poesia di Baudelaire si situa ancora nella grande ombra della musica di Wagner, «cette musique – come ricordavamo – [qui] exprime avec la voix [...] la plus stridente tout de ce qu'il y a de plus caché dans le coeur de l'homme»⁹. Ma gli ultimi versi della *Musique*

⁹ Questa campana, che risuona da Poe a Baudelaire, ovvero questa provocazione antimusicale della poesia ha una lunga eco novecentesca. Si fa sentire fin nelle pagine del poeta che alla musica dovette la scoperta della sua vocazione: Eugenio Montale, che volle mettere in poesia il suono più inascoltabile, per dire antimusicale, che vi sia. Si trova nel mottetto *Lo sai: devo riperderti*: «Un ronzio lungo viene dall'aperto, / strazia com'unghia ai vetri». E poi, in *Sotto la pioggia* appare anche la moderna metonimia della musica: il disco. Disco che però la poesia non fa suonare ma *stridere*: «Strideva Adios muchachos, companeros / de mi vida, il tuo disco dalla corte». E lo stridore di questa canzonetta, i *Mottetti* sembravano già anticiparlo, parlando di «quest'orrida / e fedele cadenza di carioca» (*Addii, fischi nel buio*).

– «[...] D'autres fois, calme plat, grand miroir / De mon désespoir!» – dischiudono nuovi, e terribili, territori. Essi dicono che la poesia-musica di Baudelaire può andare oltre: essa può scendere la scala tonale fino ad un impercettibile *pianissimo* che permette di accedere a quelli che in *Un Fantôme* sono i «caveaux d'insondable tristesse» o evocare, qui, la calma piatta dell'esistenza privata di ogni speranza: quel «calme plat» che la poesia restituisce facendo tacere ogni musicalità. E *La Musique* lo fa, paradossalmente, spegnendo ogni musica nella rima finale *miroir-désespoir*, l'unica rima piatta del sonetto.

Della forza di rottura di questo finale, che sovverte la banale metafora del mare come riserva, poetica e musicale, di energia, si accorgerà un lettore attento e forse inatteso, Joseph Conrad, la cui *Linea d'ombra* (1916) reca in epigrafe proprio i due ultimi versi della *Musique*: nella loro luce, la linea d'ombra può allora apparire come la linea di un orizzonte che, spostandosi incessantemente, oltre che rendere il vicino e il lontano indifferenti, colloca la speranza oltre la nostra portata, in una zona di indistinzione e di silenzio. Questo spazio dell'indistinzione è il limbo: *Limbes* era il primo titolo della raccolta, ed esso corrisponde perfettamente allo spazio poetico baudelairiano. Esso è come una cassa armonica che vibra alla minima voce – la più sordida confessione o la più flebile preghiera –, ma è anche uno spazio in cui ambizioni, ricordi e illusioni sono destinati a cadere per dissolversi in una distesa di silenzio. Nel *Gouffre* sarà «Le silence, l'espace affreux et captivant», qui invece la calma piatta del mare interiore che la poesia di Baudelaire per prima ha saputo esprimere, come è scritto in *Spleen IV*: «sans tambours ni musique».

Riferimenti bibliografici

- ADAM, A. (cur.). (1961). *Charles Baudelaire. Les Fleurs du mal*. Paris: Garnier.
- BAUDELAIRE, CH. (1973). *Correspondance* (C. PICHOS, cur., 2 voll.). Bibliothèque de La Pléiade. Paris: Gallimard.
- BAUDELAIRE, CH. (1975). *Œuvres complètes* (C. PICHOS, cur.), vol. I. Bibliothèque de La Pléiade. Paris: Gallimard.
- BAUDELAIRE, CH. (1976). *Œuvres complètes* (C. PICHOS, cur.), vol. II. Bibliothèque de La Pléiade. Paris: Gallimard.
- BONNEFOY, Y. (2014). *Le siècle de Baudelaire*. Paris: Seuil.

- BRUNEL, P. (2014-2015). Baudelaire et la musique. *L'Année Baudelaire*, 18/19, 64-73.
- DE NARDIS, L. (1993). *La Vie antérieure: une énigme*. *Revue italienne d'études françaises* (online), 8. <<https://doi.org/10.4000/rief.2582>>
- DURRY, M.J. (1955). *Gérard de Nerval et le mythe*. Paris: Flammarion.
- JACKSON, J.E. (2001). Baudelaire et Wagner ou la rencontre de deux modernités. In ID., *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*. Paris: Corti, 209-241.
- KOPP, R. (cur.). (1994). Baudelaire et Wagner. In CH. BAUDELAIRE, *Sur Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Paris: Les Belles Lettres, 11-24.
- LANDI, M. (2019). Un incontro mancato? Baudelaire e Wagner. *Lingue e letteratura d'Oriente e d'Occidente*, 8, 1-16. <<http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-25590>>
- NEVAL, G. DE. (1989). *Œuvres complètes* (J. GUILLAUME & C. PICHOS, cur.). Bibliothèque de La Pléiade. Paris: Gallimard.
- ORLANDO, F. (2020). *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale* (F. FIORENTINO, L. ZOPPELLI & L. PELLEGRINI, cur.). Pisa: Pacini Editore.
- POULET, G. (1971). Nerval, Gautier et la blonde aux yeux noirs. In ID., *Trois essais de mythologie romantique*. Paris: José Corti, 83-134.