

Christina Thurner

## Processi di visualizzazione poetica: descrizione e immaginazione nella critica di danza del XIX secolo<sup>1</sup>

Hanno appassionatamente venerato le loro stelle, che essi stessi avevano reso tali, scrive il critico di danza Jules Janin in una recensione di *Giselle ou les Willis* sul «Journal des Débats»<sup>2</sup>. Il tempo, in cui le ballerine venivano celebrate come dee da mezzi di comunicazione di massa come i quotidiani è oggi in effetti (quasi) passato: la danza che va in scena ai nostri tempi si è piuttosto allontanata dal balletto romantico e tuttavia anche nel XXI secolo l'attitudine alla mitizzazione non è ancora del tutto scomparsa dal genere della critica di danza. Noi leggiamo – e scriviamo – di qualcosa che commuove senza mediazione e di effetti suscitati senza fare ricorso alle parole, che ci toccano nel profondo, e così via. Questo discorso, insieme ad altri, è un residuo del *feuilleton* del XIX secolo e si è impresso in modo durevole fino a oggi non solo sull'immagine che la forma della danza ha avuto nella storia, ma anche sul modo in cui viene interpretato l'effetto prodotto dalla danza in generale. Vedremo qui di seguito in quale contesto la critica giornalistica della danza è nata, come si sono comportati o, meglio, posizionati i critici nei confronti della “loro” arte e quali procedimenti testuali hanno stabilito. Inoltre, da un lato analizzeremo come la danza si presentava *nel* mezzo di comunicazione di massa di quel tempo, il giornale. Utilizzeremo perciò un concetto classico di mezzo di comunicazione, che in primo luogo definisce il mezzo, l'intermediario e il processo, necessari alla diffusione dell'informazione. Dall'altro lato, però, e prima di tutto, bisogna segnalare come il redattore culturale, in quanto “strumento” del mezzo di comunicazione giornale, non fornisca semplicemente informazioni, ma delinei delle immagini, che si incidono nella memoria culturale come concetti di ciò che la danza è e deve essere.

---

<sup>1</sup> Questo saggio è originariamente apparso in tedesco col titolo *Poetische Sichtbarmachung. Be- und Er-schreibungen in Tanzkritiken des 19. Jahrhunderts*, in Henri Schoenmakers e altri (a cura di), *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld, Transcript, 2008, pp. 273-279.

<sup>2</sup> Janin, Jules, «Journal des Débats», gennaio 1841, p. 1.

L'arte della danza è tra le sue sorelle la più soggettiva ed esige «più di poesia, musica e plastica la complicità», sostiene Albert Czerwinski nella sua *Geschichte der Tanzkunst*<sup>3</sup>. In tal modo l'insegnante di danza di Danzica si iscrive nel discorso del suo tempo, che intendeva l'interazione tra chi pratica e chi recepisce la danza come un rapporto dinamico e, ponendosi controcorrente rispetto alla crescente regolamentazione del codice del balletto, introduceva l'idea che l'arte della danza potesse produrre un effetto fortemente soggettivo. «Posso costringerti in parole terrene, eterea creazione celeste?», si legge in un dizionario enciclopedico alla voce «danza», e di seguito «Chiedi al tuo cuore [...], alla tua sensibilità»<sup>4</sup>. Questo tipo di efficacia soggettiva dell'arte della danza era considerata dai suoi sostenitori molto emozionante, stimolante e particolarmente vivace.

Conseguenza logica di tale atteggiamento fu la ricerca di nuove possibilità in merito a una registrazione linguistica di quello che veniva considerato indicibile. Il genere adatto a questo all'inizio del XIX secolo fu fornito dal nascente *feuilleton*. La lingua, la consapevolezza di sé e le esigenze dei critici cambiarono nei primi decenni dell'Ottocento specialmente in Francia, dove il *feuilleton* si rivolgeva a un pubblico istruito e interessato alla cultura, e mirava a mescolare il piano documentario e quello letterario. Mentre le prime recensioni di balletto, per esempio quelle di Castil-Blaze e di Hector Berlioz, erano ancora debitrice a una sensibilità artistica classicista e avevano a che fare soprattutto con la ricezione di generi musicali-drammatici come l'opera, a Parigi, a partire dagli anni Trenta del XIX secolo, in seguito a un cambiamento generazionale in seno al giornalismo, si sviluppò uno stile romantico del *feuilleton*. Due critici in particolare hanno profondamente segnato il discorso giornalistico culturale sulla danza d'arte: Jules Janin e Théophile Gautier. Entrambi erano convinti dell'effetto straordinario prodotto dall'arte della danza romantica e svilupparono un modo specifico di comunicarla.

Janin, ad esempio, stabilisce una stretta correlazione tra il balletto del proprio tempo e la propria scrittura, mettendo in relazione le prime apparizioni cariche di gloria della ballerina Maria Taglioni con gli inizi della propria attività

<sup>3</sup> Czerwinski, Albert, *Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit* (1862), a cura di Kurt Petermann, Leipzig, Weber, Faks, 1975, p. 5.

<sup>4</sup> Herloßsohn, Carl, *Damen Conversations Lexikon*, Leipzig, Adorf, 1838, vol. 10, p. 19.

sui *feuilletons*<sup>5</sup>. La dichiarazione di Janin è significativa da più punti di vista per l'autocoscienza e la finalità del critico. Questi collega strettamente se stesso, la propria visione e la propria scrittura all'arte della danzatrice («Je m'attachais à cette gloire»), sullo splendore e sulla fama della quale imposta il proprio discorso. D'altro canto trasmette questo splendore anche alla propria attività, fissandolo metonimicamente, come suo recensore, nell'immagine di un gioiello splendente, che egli può appuntarsi e portare addosso («Je l'ai portée à mon épingle, en guise d'améthyste et de rubis»). È anche interessante il fatto che apparentemente egli voglia scrivere senza fondamento e senza motivo («J'écrivais avec rien, sans motif e sans cause»), cosa che esclude decisamente la necessità di una legittimazione della scrittura. Quest'ultima deriva invece da puro piacere («uniquement pour le bonheur d'écrire»), spiega il critico. Sebbene egli ponga in diretta relazione alla visione della danza vista il proprio discorso, definisce quest'ultimo come libero («libre») e quindi soggettivo, e il soggetto come qualcosa che ha valore di racconto eterno («raconter l'histoire éternelle») e riempie volumi («on ferait un beau tome»).

Già i primi romantici hanno rafforzato un rapporto ricettivo produttivo del critico con l'arte e hanno chiamato questo atteggiamento «sensibilità poetica», la quale susciterebbe un atto creativo soggettivo. Friedrich Schlegel ha formulato questo assunto nel modo che segue: «L'essenza della sensibilità poetica sta forse nel fatto che ci si può eccitare completamente da se stessi»<sup>6</sup>. Walter Benjamin, nella sua tesi di dottorato sulla critica d'arte nella letteratura romantica tedesca, chiama questa «sensibilità poetica» anche «punto neutro della riflessione»<sup>7</sup>. Come punto di partenza della riflessione del critico non viene considerata l'arte stessa, ma il sentimento che essa suscita in lui.

<sup>5</sup> «Je commençais alors à écrire, lorsqu'elle [Maria Taglioni] commençait à danser: j'écrivais avec rien, sans motif et sans cause, uniquement pour le bonheur d'écrire et de parler, librement, à quiconque veut entendre incessamment raconter l'histoire éternelle du rein du tout! Alors, et naturellement, la voyant reluire, à la façon du ver luisant, dans le gazon de l'été, je m'attachai à cette gloire volage et volante; pendant dix ans, je l'ai portée à mon épingle, en guise d'améthyste et de rubis, ce papillon volage. Il a été, dix ans durant, le thème enchanté de mes frères discours. Elle dansait, et je écrivais, et rien qu'avec mes louanges à sa jeunesse inspirée, on ferait un beau tome!» (Janin, Jules, *Les symphonies de l'hiver*, Paris, Morizot, 1858, p. 278).

<sup>6</sup> Schlegel, Friedrich, *Fragmente*, in Jakob Minor (a cura di), *Friedrich Schlegel. 1794-1802, Seine prosaischen Jugendschriften*, Wien, Konegen, 1906, vol. 2 (*Zur deutschen Literatur und Philosophie*), pp. 203-307: p. 285.

<sup>7</sup> Benjamin, Walter, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 34 e 59 (ed. or. *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1973).

Anche se Benjamin non si è riferito ai romantici francesi e men che meno ai giornalisti nell'ambito del balletto, tuttavia la sua conclusione per quanto riguarda «il critico» calza molto bene, in particolare per Janin e Gautier: «È chiaro: per i romantici la critica è molto meno il giudizio su un'opera che non il metodo del suo compimento. In questo senso, essi hanno propugnato una critica poetica, abolito la distinzione fra poesia e critica»<sup>8</sup>. Théophile Gautier sottolinea concordemente di essere, nella sua funzione di critico, un poeta e non un accademico<sup>9</sup>. Le sue recensioni di balletto mostrano una pratica della poetizzazione. Se ne può individuare una manifestazione, quando essa unisce il percepito con l'immaginato e perviene con mezzi letterari a un'espressione poetica. Un processo di questo tipo si può individuare in numerosi passaggi delle recensioni romantiche. La danzatrice sul palco nella scenografia romantica è per il critico l'ispirazione per la propria scrittura poetica. Egli non solo descrive ciò che si vede, ma piuttosto vede e racconta anche ciò che va oltre la sala limitata del teatro; arricchisce di colori quindi lo spazio scenico e lo dilata in paesaggi disegnati poeticamente, che pone inoltre sotto la sua luce personale. Così ad esempio le fresche valli ombrose, di cui raccontano Gautier<sup>10</sup> e Janin<sup>11</sup>, appaiono allo spettatore che recensisce, e con lui anche a chi legge, non come una scenografia concreta, ma come l'immagine di un'atmosfera naturale, che va oltre la danzatrice e la sua espressione fisica individuale.

Questi quadri colorati, descritti con abbondanza di dettagli, il critico non li sviluppa solo a partire dall'osservazione. Un esempio particolarmente creativo delle riflessioni che prendono vita autonoma in modo immaginario e di immagini fissate in parole si trova in una critica di Gautier, in occasione del riallestimento della *Sylphide* all'Opéra di Parigi:

Quand Fanny [Elssler] danse, on pense à mille choses joyeuses, l'imagination erre dans des palais de marbre blanc inondés de soleil et se détachant sur un ciel bleu foncé, comme les frises du Parthénon; ils vous semble être accoudé sur la rampe d'une terrasse, des roses autour de la tête, une coupe pleine de vin de Syracuse à la main, une levrette blanche à vos pieds et près de vous une belle femme coiffée de plumes et en jupe de velours incarnadin; on entend bourdonner les tambours de basque et tinter les grelots au caquet argentin<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>9</sup> Gautier, Théophile, *Introduction*, «L'Artiste», 14 dicembre 1856, pp. 3-5: p. 4.

<sup>10</sup> Gautier, Théophile, *Écrits sur la danse*, a cura di Ivor Guest, Arles, Actes Sud, 1995, p. 78.

<sup>11</sup> Janin, Jules, *Les symphonies de l'hiver*, cit., p. 276.

<sup>12</sup> Gautier, Théophile, *Écrits sur la danse*, cit., p. 78.

Al movimento della danzatrice sul palcoscenico si accompagna la vivace fantasia del critico: nella mente gli si apre un mondo, percepisce gli elementi di ciò che ha osservato e li mescola con quanto da lui immaginato. In questa descrizione non è così più distinguibile ciò che si è svolto sulla scena da ciò che si è svolto nell'immaginazione del recensore. La descrizione non permette deduzioni univoche su ciò che accade effettivamente sulla scena, ma non si allontana nemmeno tanto, nella scelta delle immagini, da presentare nel testo una creazione indipendente, totalmente nuova.

In accordo con Walter Benjamin, si potrebbe definire un simile procedimento come «riflessione immanente»: «l'esperimento non consiste nella riflessione su un prodotto, sostanzialmente incapace di trasformarlo (come è, invece, l'intenzione della critica romantica), bensì nello svolgimento della riflessione (cioè, per i romantici: dello spirito) in un prodotto formato»<sup>13</sup>.

La critica poetica viene intesa evidentemente come un esperimento estetico. Gautier, ad esempio, dice, a proposito dello sperimentale nella sua scrittura, che egli lancia le sue frasi in aria e sa che esse, come gatti, atterrano in piedi<sup>14</sup>. In questo modo reclama metaforicamente per la propria lingua la stessa leggerezza che ammira sulla scena nelle danzatrici. Le frasi sgorgano quindi dal critico romantico sì letteralmente, sono però – così si può interpretare il brano – a loro volta soggetti particolari all'interno di un campo estetico. Chi scrive rimane così addirittura nella meta-riflessione, che qui non è più separabile dalla riflessione sulla danza, nella «creazione artistica», benché il suo oggetto non sia verbale – come prevalentemente nei primi romantici analizzati da Benjamin – ma sia proprio animato non verbalmente.

A questo oggetto, in ogni modo, dai critici romantici di danza non solo vengono attribuite delle qualità poetiche, ma esso viene anzi da loro energicamente caratterizzato come poetico. Così Gautier<sup>15</sup> descrive, ad esempio, il *pas de deux* di Carlotta Grisi e Lucien Petipa in *Giselle* facendo ricorso a concetti poetologici: «[Ils] ont fait de ce dernier acte un véritable

<sup>13</sup> Benjamin, Walter, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, cit., pp. 60-61.

<sup>14</sup> Gautier, Théophile, in Guest, Ivor, *The Ballet of the Second Empire*, London, Pitman, 1994, p. 25.

<sup>15</sup> Gautier, Théophile, *Notice sur Giselle*, in Théophile Gautier – Jules Janin – Philarète Chasles, *Les beautés de l'Opéra ou Chefs-d'œuvre lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres, sous la dir. de Giraldon. Avec un texte explicatif rédigé par Théophile Gautier, Jules Janin et Philarète Chasles*, Paris, Soulié, 1845, pp. 1-24: p. 23.

poème, une élégie chorégraphique». Il critico riveste l'apparizione della danzatrice con espressioni come «poésie vivante»<sup>16</sup>, come «madrigal dans un mot»<sup>17</sup> o dichiara che i suoi *ronds de jambes* e le sue ondulazioni delle braccia equivalgono a lunghe poesie<sup>18</sup>.

Con espressioni simili il recensore trasferisce le qualità della poesia all'arte della danza, unisce entrambi i generi in uno solo e intende addirittura il secondo come l'incarnazione del primo. Con questi attributi il recensore suggerisce che la sua riflessione si muove proprio all'interno della medesima forma artistica: la poesia. Gautier si oppone anche a ogni pretesa oggettiva, a cui si sentivano ancora obbligati i critici che l'avevano preceduto, ed esalta invece la forza dell'immaginazione individuale. In una recensione del balletto *La fille de marbre* riflette sul rapporto tra ciò che accade e la sua resa verbale. Rimanda così completamente all'immaginazione del critico, creando verbalmente un'immagine a tutta prima sorprendente:

Dans ce fourmillement de kaléidoscope, chacun voit ce qu'il veut; c'est comme une espèce de symphonie de formes, de couleurs et de mouvement dont le sens général est indiqué, mais dont on peut interpréter les détails à sa guise, suivant sa pensée, son amour ou son caprice<sup>19</sup>.

Il caleidoscopio è un giocattolo ottico, che mostra oggetti in movimento in figure mutevoli attraverso un molteplice rispecchiamento. In questo brano serve come immagine per ciò che si vede e rimanda così già a una prima dinamizzazione riflessiva da parte del destinatario. La percezione di un brulichio, di una sinfonia di forme e colori, rafforza l'impressione dell'eccitazione sensuale. In questo campo dinamico l'autore si percepisce come un osservatore soggettivo. È interessante notare come continui a giocare con la metafora del caleidoscopio, descrivendo ancor più precisamente il movimento addirittura come una rotazione, la cui direzione generale («sens général») è prestabilita, ma potrebbe essere interpretata in dettaglio a proprio piacere. Inoltre «sens» significa non solo direzione, ma anche valore, significato e sentimento. Con questo gioco di parole Gautier costruisce così il proprio caleidoscopio verbale, che si può girare e che, secondo la posizione e la

<sup>16</sup> Gautier, Théophile, *Écrits sur la danse*, cit., p. 161.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 223.

rotazione, dice anche qualcosa su come sia da intendere l'interpretazione dell'interpretazione: il movimento dimostra sì un significato generale, un sentimento generico, ma l'interpretazione, ossia l'attribuzione di senso, avviene poi secondo le preferenze e le idee individuali. Il critico quindi gira e scuote nello stesso modo anche le proprie immagini e interpretazioni.

In questa situazione, la descrizione non viene intesa ed esposta come un intervento a posteriori, ma come una parte costitutiva dell'insieme estetico dinamico. Questa concezione spiega poi anche l'atteggiamento, che determina i processi di poetizzazione, e che di conseguenza è segnato da una forte eccitazione. Il critico intende in tal modo se stesso come letteralmente implicato, coinvolto in prima persona nei processi dinamici ed eccitato da quel che accade sulla scena, dal suo punto di vista, dalla sua riflessione e infine dalle parole che gli vengono in mente. Il risultato di questo atteggiamento è un discorso entusiastico, che si accorda all'atmosfera di festa. Perché non solo il pubblico voleva farsi entusiasmare, ma – in quanto parte di esso – anche il critico.

Questa posizione è stata giudicata dagli studi, in modo generico, come una moda propria dei *feuilletons* e anche come una conseguenza della grande simpatia degli spettatori – soprattutto maschili – per le danzatrici<sup>20</sup>. Finora è stato considerato troppo poco, a mio avviso, il fatto che però proprio il discorso di danza mostra una nuova autocoscienza del critico, poiché questi si percepiva e cercava di posizionarsi all'interno della creazione artistica. Questo non comporta solo una trasfigurazione glorificante dell'arte della danza, già di per sé mirata alla trasfigurazione, ma alla fine anche un'auto(tras)figurazione del critico. L'ammirazione viene rafforzata in quanto *habitus* preferito dello spettatore e con ciò anche del recensore. Il critico non vuole accontentarsi di meno. Egli intende così l'ammirazione, definita come «dolce», non come un atteggiamento passivo, ma come un processo dinamico creativo: «Admirer un grand artiste, c'est s'incarner avec lui, entrer dans le secret de son âme; c'est le comprendre, et comprendre c'est presque créer»<sup>21</sup>. Quando il critico aderisce all'artista che ammira, finisce per comprendere la cosa ammirata e creare intorno alla figura dell'artista un mondo interiore ed esteriore, che egli

<sup>20</sup> Cfr, tra gli altri, *ivi*, p. 49.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 161.

trasporta contemporaneamente in un contesto da lui generato, conoscibile (in modo nuovo) per un pubblico (di lettori).

Gautier descrive questa trasposizione di ciò che si vede nella lingua testuale innanzitutto in modo analitico, come traduzione da un'arte all'altra<sup>22</sup>; comunque è chiaramente consapevole delle difficoltà di una tale trasposizione, poiché ammette che talvolta i mezzi a disposizione sono esauriti o che, per meglio dire, si deve ripiegare su qualcosa di non esattamente corrispondente. Con ciò il giornalista non fa affatto un'ammissione di qualche incapacità del proprio agire, piuttosto richiama l'attenzione sulle libertà che si prende come osservatore che scrive. Il testimone oculare diventa per così dire un «autore ampliato», secondo una definizione formulata da Novalis<sup>23</sup> che si riferisce al destinatario che legge. Il recensore del balletto incontra il proprio «oggetto» intenzionalmente con entusiasmo e desiderio, che si dovrebbe invece placare nel testo – come afferma Gautier – non senza autoironia: «L'Écriture parle quelque part de la concupiscence des Yeux, *concupiscentia oculorum*; – ce péché est notre péché, et nous espérons que Dieu nous le pardonnera»<sup>24</sup>. Nominando l'«auctor auctoralis» per eccellenza, ovvero Dio, Gautier scherza a questo punto col fatto che come autore dei suoi testi sul balletto non rivendica per sé lo sguardo (d'insieme) dall'esterno, ma si abbandona alle proprie percezioni soggettive partecipando più sensualmente che oggettivamente, con il pericolo (senz'altro messo in conto) di «peccare», cioè da un lato di avvicinarsi troppo all'«oggetto», nel modo del desiderio, per impossessarsene, e d'altro lato di allontanarsene con la propria visione e la propria trascrizione. Il critico crea scrivendo il suo punto di vista, che può essere recepito a loro volta dai lettori come processo di visualizzazione realizzato attraverso il medium della scrittura.

Per definire questo processo, mi sembra d'aiuto il concetto di «enfasi». Enfasi, dal greco *émpbasis*, significa «accento», ma anche «rappresentazione, denominazione di una cosa, forza dell'espressione, che allude e lascia intuire più di quanto esprime» e comprende etimologicamente, derivando da *emphainein*, un atto performativo del rendere visibile, del portare

<sup>22</sup> Gautier, Théophile, *Introduction*, cit., p. 4.

<sup>23</sup> Novalis, *Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub*, in Richard Samuel e altri (a cura di), *Novalis. Schriften*, Stuttgart, Kohlhammer, 1981, vol. 2 (*Das philosophische Werk*), pp. 439-470: p. 470.

<sup>24</sup> Gautier, Théophile, *Introduction*, cit., p. 4.



all'osservazione. Questo rendere visibile in immagini e metafore linguistiche empatiche, caratterizza le critiche romantiche del balletto. I recensori nei loro testi giornalistici partono quindi da qualcosa, che era per loro visibile nel momento della rappresentazione; i testi però non si esauriscono affatto in quella descrizione mimetica. Piuttosto, viene espresso in immagini ciò che va oltre quel che concretamente accade sulla scena. Il critico stesso diventa così creatore, assumendo, trasmettendo e comunicando soprattutto movimento.

Dal XIX secolo, la forma artistica della danza, l'identità dei critici e anche le esigenze dei *feuilletons* sono indubbiamente cambiati. Comunque, mi sento di affermare che la critica di danza ancora oggi conserva qualcosa di questo discorso empatico, soprattutto perché la recensione di danza – più della critica classica dello spettacolo e del teatro musicale – si basa sull'immaginazione dello spettatore. «Chiedi al tuo cuore [...], alla tua sensibilità», prima di rendere in parole ciò che hai visto, sembra che alcuni recensori si dicano ancora oggi con la voce del dizionario citato all'inizio – solo che cuore e sentimento non si aggirano mai al di fuori dei contesti, ma sono ben piantati all'interno di corpi culturali.

### Riferimenti bibliografici essenziali

- Benjamin, Walter, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1973 (trad. it. *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino, Einaudi, 1982).
- Czerwinski, Albert, *Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit (1862)*, a cura di Kurt Petermann, Leipzig, Weber, Faks., 1975.
- Gautier, Théophile, *Écrits sur la danse*, a cura di Ivor Guest, Arles, Actes Sud, 1995.
- Gautier, Théophile, *Introduction*, «L'Artiste», 14 dicembre 1856, pp. 3-5.
- Gautier, Théophile, *Notice sur Giselle*, in Théophile Gautier – Jules Janin – Philarète Chasles, *Les beautés de l'Opéra ou Chefs-d'œuvre lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres, sous la dir. de Giralton. Avec un texte explicatif rédigé par Théophile Gautier, Jules Janin et Philarète Chasles*, Paris, Soulié, 1845, pp. 1-24.
- Guest, Ivor, *The Ballet of the Second Empire*, London, Pitman, 1974.
- Herloßsohn, Carl, *Damen Conversations Lexikon*, Leipzig, Adorf, 1838, vol. 10.
- Janin, Jules, *Feuilleton*, «Journal des Débats politiques et littéraires», 30 giugno 1841, pp. 1-2.
- Janin, Jules, *Les symphonies de l'hiver*, Paris, Morizot, 1858.

- Novalis, *Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub*, in Samuel, Richard e altri (a cura di), *Novalis. Schriften*, Stuttgart, Kohlhammer, 1981, vol. 2 (*Das philosophische Werk*), pp. 439-470.
- Pfeifer, Wolfgang, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin, Akademie, 1993 (II ed.).
- Schlegel, Friedrich, *Fragmente*, in Minor, Jakob (a cura di), *Friedrich Schlegel. 1794-1802, Seine prosaischen Jugendschriften*, Wien, Konegen, 1906, vol. 2 (*Zur deutschen Literatur und Philosophie*), pp. 203-307.